Antología de la lírica griega arcaica

Edición de Emilio Suárez de la Torre

CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

ANTOLOGÍA DE LA LÍRICA GRIEGA ARCAICA

Letras Universales

Antología de la lírica griega arcaica

Edición de Emilio Suárez de la Torre

Traducción de Emilio Suárez de la Torre

SEGUNDA EDICIÓN

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

1.ª edición, 2002
2.ª edición, 2015

Diseño de cubierta: Diego Lara

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reproduzeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De los yambógrafos y elegíacos griegos, traducción de D. Emilio Suárez de la Torre para la Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 2002
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2002, 2015
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 43.688-2002
I.S.B.N.: 978-84-376-2026-8
Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

I. Panorama general[1]

Resulta algo paradójico que una descripción de la lírica arcaica griega tenga que comenzar por justificar cada uno de esos términos, pero es absolutamente necesario. Primero, porque el lector actual puede sentirse engañado o, al menos, desconcertado, al encontrarse con textos poéticos que él con dificultad clasificaría como lírica; y, en segundo lugar, porque tampoco puede parecerle correcto que la etiqueta de arcaico, con referencia a la Grecia antigua, se asigne a una producción poética que continúa durante el siglo V a.C. A lo largo de esta introducción espero ir dejando claro el porqué de estas dos paradojas, pero vaya por delante una breve explicación.

El término lírica, con referencia al mundo griego, sigue utilizándose con una generosidad bastante notable y dentro de una tradición que enlaza, de forma más inmediata, con la acuñada por el romanticismo y el neoclasicismo alemanes de los siglos precedentes. Es tan amplia que resulta más bien una definición casi negativa: es toda aquella producción poética que

---

[1] Presento en esta Introducción una versión, ligeramente modificada (y ampliada en algunos aspectos) del capítulo *La lírica griega* correspondiente a la obra colectiva *Géneros literarios poéticos grecolatinos* (editado por D. Estefanía, M. Domínguez y M.ª Teresa Amado), de la serie *Cuadernos de literatura griega y latina* (II), Madrid/Santiago de Compostela, 1998, págs. 63-105. Agradezco a las editoras que hayan autorizado la utilización del texto para la presente *Antología*.

no es ni épica (lo que en este caso implica una diferencia formal, al no estar compuesta en hexámetros dactílicos) ni dramática, lo que no impide que tenga a veces contenidos épicos o presentación dialogada o dramatizada. Además de esta observación tan obvia y elemental, la utilización del término lírica exige inmediatamente una aclaración no ya genérica, sino referente a la esencia o naturaleza de esta poesía. Como característica de la lírica pensamos enseguida en la expresión de sentimientos e ideas más o menos íntimos y personales[2] de la gama más amplia posible, surgidos en general de experiencias propias que se canalizan a través de esta forma artística, generalmente sin más objetivo que su mera manifestación. No es habitual, por ejemplo, que se califique de lírica una poesía de carácter abiertamente «comprometido» (con independencia de que ésta no carezca de lirismo). Pues bien, en el caso de la poesía griega que recogemos en esta obra, difícilmente encontraremos la manifestación de ideas personales en el sentido individualista que el término lírica nos induce a concebir. Si aplicamos este estricto patrón a la poesía griega, difícilmente podríamos hablar de lírica griega[3]. Ello es debido, como luego señalaré con más detalle, a que toda la poesía griega (y no sólo la lírica) está condicionada por su carácter comunitario, por su destino para un contexto público de interpretación (o, en cualquier caso, colectivo) y por su marcada funcionalidad. Esta observación no implica que ninguna afirmación del poeta tenga nada que ver con experiencias, ideas o sentimientos personales[4]. Sólo significa que, aunque sea así, lo personal queda en un segundo plano, siempre en función de la finalidad práctica del texto, de su relación con el contexto (histórico, social, cívico) en que

[2] En estos términos viene a expresarse el *DRAE* en su acepción 2.

[3] Aunque con una posición extrema y no siempre sobre presupuestos totalmente correctos, no tiene nada de absurda la tesis fundamental de la obra de Miller (1994), quien niega la existencia de una lírica propiamente dicha antes de la poesía de Catulo, es decir, antes de la existencia de *colecciones* de poemas concebidas como tales (con numerosas posibilidades de lectura intra- e intertextual); véase la reacción discrepante de Guillén (1995), aunque sus argumentos no consiguen desarticular la idea central que aquí expongo.

[4] Véanse *infra* los problemas que se plantean a propósito del *yo*.

ha sido creado y del entorno material y social de su interpretación.

La segunda precisión que necesita el término lírica es de carácter etimológico. La primera acepción del *DRAE*, que parece pretender ajustarse a la evolución histórica, nos habla de cantos acompañados de la lira. También resulta en este sentido insuficiente. Algunas de las variedades que suelen incluirse en la lírica arcaica (por ejemplo, el ditirambo) solían acompañarse de flauta. En un intento de lograr una mayor precisión y, a la vez, de recuperar la designación de los propios griegos[5] se ha recurrido también al término 'mélica', lo que hace referencia en sentido estricto al canto. Sin embargo, no se incluyen dentro de ella variedades poéticas como la elegía, que en algunos momentos se ejecutaron con acompañamiento musical e incluso probablemente se destinaron al canto (o a cierta modalidad de canto). El resultado es que, como he dicho antes, empleamos lírica en un sentido sumamente amplio, que abarca todas las modalidades de composición poética no hexamétricas ni dramáticas (incluidos la elegía y el yambo).

---

[5] El término más frecuente para el canto lírico es *mélos*, con el derivado *melikós;* también se encuentra, para designar al poeta, *melopoiós*. Los textos teóricos emplean constantemente *melikós, meliké*. Desde época alejandrina se encuentra asimismo la designación de *lyrikós* para referirse al poeta, muy especialmente en relación con el canon de los nueve líricos (Alcmán, Estesícoro, Íbico, Safo, Alceo, Anacreonte, Simónides, Píndaro y Baquílides). Desde el siglo I a.C. aparece el término *lyriké* (primer ejemplo: *A.P.* IX 184, 9).

La clasificación general más frecuente de géneros poéticos, desde la Antigüedad hasta Tzetzes, suele distinguir *epos*, elegía, yambo y mélica, con la adición a veces, como algo distinto, del ditirambo. Aparte de las menciones desde fecha muy antigua de algunos géneros (el término *peán* se encuentra en Alcmán y Arquíloco, en éste también *ditirambo*, etc.), la primera distinción de variedades de canto se encuentra en un fragmento de un *treno* o canto fúnebre de Píndaro. Se trata del fr. 56 Cannatà Fera (= 128c Maehler). La siguiente se encuentra en el célebre pasaje de *Leg.* III 700b de Platón (en la que habla de esta distinción en εἴδῃ ᾠδῆς como de algo que ya no se respeta: distingue entre *himnos (= plegarias a los dioses), trenos* (que considera *contrario* al anterior), *peanes, ditirambos* («nacimiento de Dioniso») y nomos citarodicos. Quizá la más célebre (por su amplitud y porque quizá resume una doctrina bastante común) es la clasificación de Proclo (en Focio, *Bibliot.*, 319b, 33 ss.), con cuatro grandes grupos en los que engloba todos los subgéneros: *A los dioses; a los hombres; a dioses y hombres; para las circunstancias ocasionales.*

La cuestión cronológica tiene una explicación más simple. Ante todo, conviene dejar claro que la lírica griega tiene una continuidad genérica que nos puede llevar no sólo a bien entrado el siglo IV a.C., sino que nos permitiría enlazar con la época helenística e imperial. Ahora bien, esto estaría en contradicción con uno de los rasgos definitorios ya avanzados. Se trata de que no sería correcto incluir autores y obras que suponen una utilización descontextualizada de los géneros, una pervivencia literaria de los mismos en su sentido más estricto y limitativo. Por su parte, la calificación de arcaica surge de un doble condicionamiento. Uno de tipo histórico, al haber recibido como herencia desde el mundo antiguo una selección de poetas que viene a coincidir con el canon de los alejandrinos en cuanto a la lírica coral y monódica (Alcmán, Estesícoro, Íbico, Safo, Alceo, Anacreonte, Simónides, Píndaro y Baquílides) y un número no mucho mayor de textos de autores de elegía y yambo (Arquíloco, Calino, Tirteo, Mimnermo, Solón, Hiponacte, Semónides, Teognis, Focílides y las elegías de Simónides), de los que puede presentarse una selección razonable de poemas, correspondientes aproximadamente al mismo período cronológico. La otra razón es que la ideología aristocrática que reflejan los autores que desarrollan su actividad en el siglo V (como Simónides, Baquílides y Píndaro) se asimila, por razones obvias, a las estructuras mentales y sociales anteriores a la evolución democrática de cuño ateniense que caracteriza a dicho siglo.

En cualquier caso, una ojeada al cuadro cronológico de autores[6] permite apreciar, en primer lugar, que la nómina que podemos encuadrar dentro de la lírica griega prealejandrina es verdaderamente abundante. Cuestión distinta es la de la «calidad». En principio, parece que el canon alejandrino no iba muy descaminado, pero carecemos de una cantidad suficiente de textos de otros autores (y de los mismos canónicos) que nos permita un juicio comparativo objetivo. En segundo lugar, la procedencia geográfica nos revela una

[6] Cfr. al final de esta Introducción.

notable variedad (coincidente con tradiciones y escuelas de las que se hablará más abajo), pero con tendencia a una progresiva «centralización» de la producción en Atenas a partir del siglo V, algo esperable en relación con la evolución histórica. Por último, puede apreciarse una progresiva reducción en las variedades genéricas, con una lógica abundancia de menciones de ditirambos que se justifica tanto por la tradición de certámenes atenienses en que se incluye este género como por la utilización cada vez más laxa del término para designar un canto que desarrolla un contenido mítico narrativo.

A las razones expuestas en el apartado anterior para justificar la selección de la lírica arcaica griega como conjunto homogéneo, debe añadirse otra que implica una valoración de estos textos como documento histórico y cultural, lo que excede, por tanto, de cualquier apreciación estrictamente literaria. Me refiero a la importancia del verso lírico como testimonio del período de desarrollo y consolidación de las *poleis* o ciudades griegas desde fines del siglo VIII hasta comienzos del siglo V. Aunque no se nos ha conservado la producción poética de los autores que los propios griegos mencionaban como los primeros líricos (entre los cuales algunos nombres son más leyenda que realidad), lo que tenemos es suficiente para apreciar su valor como testimonio del período de consolidación de esas *poleis* griegas. Los cambios sociales repercuten en el papel que el poeta asume en la sociedad y, en consecuencia, en el modo en que manifiesta su actitud a través del verso. La historia de Grecia desde el siglo VIII está marcada por los movimientos migratorios de grupos de ciudadanos que buscan nuevos asentamientos y fundan nuevas ciudades. En ello influyeron, por un lado, razones estrictamente económicas (aumento demográfico, escasa producción agrícola, etc.) y, progresivamente, también razones sociales y políticas. El surgimiento de las tiranías nos revela un cambio en la relación de fuerzas locales de las *poleis* que se relaciona con enfrentamientos entre las familias aristocráticas preponderantes; también estos conflictos internos de las *poleis* están en la base de algunas colonizaciones. Los cambios más importantes se darán precisamente en

el seno de esas ciudades, en las que, junto a las viejas familias aristocráticas (o en el seno de éstas) empiezan a darse casos de miembros de otras capas de la sociedad enriquecidos con el comercio que aspiran a un papel político más destacado. Aún así, los enfrentamientos entre las diferentes familias aristocráticas, los *gene*, serán durante mucho tiempo la principal causa de cambios políticos notables, por el interés de todos de atraerse al pueblo. Con frecuencia, el nuevo tirano será también un miembro postergado de esas familias aristocráticas, que buscará la recuperación de un estatus de poder apoyándose en el elemento popular, cuyo descontento aprovechará.

La lírica arcaica es (de modo más o menos directo) un reflejo de todo ello, sobre todo en la poesía destinada al banquete aristocrático, como luego veremos, pero algunos de sus géneros pueden justificarse de modo diferente. En el nacimiento y consolidación de esas nuevas ciudades, el fenómeno religioso es fundamental[7], entre otras cosas porque la instauración de cultos o su reforma, normalmente acompañadas de fiestas cívicas (en las que también se daban certámenes poéticos) y de creación o modificación de mitos etiológicos, contribuía a reforzar la identidad del individuo como miembro de la comunidad. En este proceso, la lírica es fundamental, a través de las variedades de canto que, acompañadas de danza, se ejecutaban en los momentos centrales de dichas fiestas. La propia colonización está presente en la poesía griega, sobre todo cuando, por diferentes motivos, se quiere evocar la figura del fundador de la nueva ciudad, al que se rendía culto en el centro de aquélla, en el ágora.

Se han escrito importantes páginas sobre el papel del poeta en esa «nueva» sociedad. Se pueden destacar dos puntos de vista diferentes en la valoración de dicho papel. La implica-

---

[7] Como han visto, en distintos momentos y sobre muy diferentes presupuestos, autores como Fustel de Coulanges (*La cite antique*, Paris, Hachette, s/a) o F. de Polignac (*La naissance de la cité grecque*, Paris, La Découverte, 1974; versión inglesa actualizada: *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City-State*, Chicago/Londres, 1995).

ción del poeta en los acontecimientos históricos de la ciudad e incluso en los avatares políticos de ella justifica que se le haya considerado algunas veces como un protagonista destacado, casi un promotor de las nuevas circunstancias, un impulsor de acontecimientos con una función muy activa. Con esta apreciación coexiste otra consideración del poeta más pasiva, pero no menos comprometida socialmente. Se trata de su consideración como artista condicionado por las circunstancias sociales y, en consecuencia, de la de su obra como exclusivamente movida por ese contexto social. El poeta es la voz de esa sociedad, de un grupo, de una clase. Sus palabras no recogen necesariamente anhelos o inquietudes personales, sino que transmiten los del grupo o ciudad en que se incardina su actividad[8].

Junto a los factores históricos y sociales se han hecho intervenir otros de carácter psicológico para explicar la eclosión y desarrollo de las nuevas formas poéticas. Tal planteamiento puede resumirse en la conocida fórmula de la «irrupción de la personalidad individual» como factor determinante y diferenciador de los nuevos géneros, y se relaciona con teorías acerca de un supuesto despertar de los procesos intelectivos más abstractos y de su progresiva distinción y del componente espiritual y psíquico del ser humano que se iría reflejando en el lenguaje, en los términos que expresan los procesos cognoscitivos y analíticos y, al mismo tiempo, la exteriorización de sentimientos. Este procedimiento tiene el riesgo de que se confunda la inexistencia o ausencia de una palabra con la de su concepto (o viceversa), supone la aplicación de un evolucionismo espiritual rígido para el mundo griego y supone un error de perspectiva, al mezclar (como luego precisaré) las esferas del 'yo' poético y del 'yo' real. Parte, además, de una premisa falsa: la secuencia épica-lírica es válida sólo para los *textos* que han llegado hasta nosotros (e incluso hoy en día esta secuencia está en tela de juicio por parte de algunos investigadores)[9], cuando sabemos que el canto lírico puede tener una

[8] Cfr. *infra* a propósito del problema del *yo* poético.

[9] Algunos autores rebajan tanto las fechas de *Ilíada* y *Odisea* que un Arquíloco, por ejemplo, podría ser contemporáneo de Homero o incluso anterior.

datación al menos tan antigua como la de la épica (o ser anterior, si atendemos a ciertos planteamientos recientes)[10].

Esto me permite enlazar con otra cuestión que afecta tanto al problema de los orígenes de la lírica en cuanto género como a su evolución. Me refiero a una triple relación: con lo que se ha dado en denominar lírica popular y, más estrictamente, preliteraria; con la ya citada tradición épica y, yendo más atrás, con estratos más antiguos que emparentan a la poesía griega con la de otros pueblos indoeuropeos; y con otros géneros coetáneos. Salvo en lo que se refiere a la ascendencia indoeuropea (quizá la menos tangible, aunque no carente de testimonios claros), las otras posibilidades nos hacen ver la falacia de la aplicación de una linealidad demasiado rigurosa en la evolución. En el período al que corresponden los textos incluidos en la presente *Antología* coexisten la épica y la lírica (en la etapa final también el teatro) en una riquísima dialéctica intergenérica que se complementa con una no menos interesante dialéctica intragenérica: ambas me parecen tan importantes como la relación de influencia lineal que tradicionalmente se ha tenido en cuenta.

II. Problemas y discusiones

En este apartado intentaré resumir aquellos aspectos de la lírica en torno a los cuales periódicamente se suscita algún tipo de polémica, por diversas razones, algunos de los cuales ya han sido mencionados en el apartado anterior.

1. *La denominación (y su relación con el contenido)*

A pesar de que la primera acepción de la voz 'lírica' que encontramos en el *DRAE* denota una conciencia etimológica y se acerca bastante al concepto griego («perteneciente a la lira o a la poesía propia para el canto»), es la segunda acepción la que quizá responda al concepto más extendido hoy en día:

[10] Porque entienden que el esquema métrico del verso épico provendría de la fosilización (o se desarrollaría a partir) de determinados segmentos del línco.

género opuesto al épico y al dramático y, sobre todo, aquel en el que «el poeta canta sus propios afectos e ideas». Ahora bien, ni una ni otra nos serviría adecuadamente para abarcar (con una definición precisa) toda la poesía lírica griega. La primera deja la elegía y el yambo, mientras que la segunda introduce el factor de los «sentimientos personales», muy discutible en el caso de Grecia y sobre el que he de volver (§ II.7).

Todo este problema terminológico remonta a la propia Antigüedad. No existió un término que cubriera la poesía no hexamétrica (y no dramática) en su conjunto. Μέλος *(mélos,* 'canto') fue el más usual para designar la poesía destinada al canto, mientras que persistió la consideración aparte de yambo y elegía[11]. Como señalé antes, en las páginas que siguen me acogeré al uso extenso del término lírica, ya que incluiré en él tanto la *mélica* como la elegía y el yambo, de acuerdo con el sentido aceptado hoy en nuestra lengua (por oposición a lo épico y lo dramático), aunque reconozco que implica cierto abuso del componente musical. Por el contrario, no es adaptable fácilmente al castellano, en mi opinión, una propuesta como la de Nagy (1990), quien distingue 'song' de 'poetry' (como subdivisiones de un hipotético archilexema SONG, que a su vez se opondría a 'speech'; por su parte 'poetry' se subdividiría en hexámetro, dístico y trímetro yámbico), aunque recoge acertadamente la división antigua entre poesía destinada al canto y la que no lo es.

2. *Transmisión*

Aunque se trate de un capítulo obligado en toda la literatura del mundo antiguo, todo aquel que aborde el estudio de la lírica debe estar prevenido acerca de los particulares problemas de la transmisión de estos textos[12]. Contamos, para em-

[11] Que se resistían a llamar *mélos*, aun cuando en conocidos pasajes se habla, por ejemplo, de los Ἀρχιλόχου μέλη («cantos de Arquíloco», y no parece que se aluda sólo a los epodos). Estamos ante un caso parecido al de la ausencia de una palabra equivalente al genérico «religión»: los términos existentes son para manifestaciones concretas.

[12] Para un tratamiento amplio y detallado de esta cuestión, deben consultarse, entre otros, Wilamowitz (1900) y Pfeiffer (1968).

pezar, con los condicionamientos de un *canon* muy selectivo elaborado relativamente pronto[13], aparte de los problemas inherentes a la transmisión de cualquier texto. Debe advertirse asimismo sobre la forma en que nos han llegado las composiciones líricas, que suele ser una de estas tres: (a) tradición *indirecta*, normalmente abundante en corrupciones (algunos fragmentos han llegado en un estado lamentable por esta vía, sin ningún respeto por la variedad dialectal, la métrica, etc.), a través de autores[14] movidos por los intereses más diversos para incluir las citas de líricos o en lexicógrafos que tratan de ilustrar los términos más insospechados, por lo cual (como también sucede con los primeros) nos transmiten los fragmentos descontextualizados; (b) transmisión *directa*, generalmente sobre soporte papiráceo y, menos frecuentemente, epigráfico[15], en muy desigual estado, aunque con la ventaja de acercarnos a los criterios de los editores alejandrinos o incluso anteriores y deparándonos a veces notables sorpresas, so-

[13] El canon se ha conservado en dos epigramas de la *Antología Palatina* (9, 184 y 9, 571) y en otro transmitido en los escolios de Píndaro, seguido de una relación en prosa (Drachmannn, I, 10 ss.). Como se ha indicado en la nota 5, los poetas son Alcmán, Estesícoro, Íbico; Safo, Alceo, Anacreonte; Simónides, Píndaro, Baquílides (el orden es distinto en todas las fuentes y obedece a razones diversas); cfr. Labarbe (1968) y Gallo (1974). Véase además esta opinión de Wilamowitz (1900), pág. 4: «Seit den Alexandrinern erscheinen die einzelnen wenigen Dichter, die man noch hat, als Erfinder und Vollender bestimmter praestabilirter formen und Gattungen, die damit für alle Zeiten in unveränderlicher und unverbesserlicher Weise festgestellt sind, so dass es nur Nachahmung, keine Fortbildung mehr geben kann» («Desde los Alejandrinos, los pocos poetas que aún tenemos aparecen como inventores o perfeccionadores de determinados formas o géneros preestablecidos, los cuales de esta forma han quedado consolidados para todos los tiempos de forma inalterable e insuperable, de suerte que ya sólo puede haber imitación y no perfeccionamiento»).

[14] Pero no olvidemos que muchos de los fragmentos tienen esta procedencia. Pensemos, por ejemplo, que hasta 1897 lo poco que nos había llegado de Baquílides había sido gracias a esto medio. Autores como Ateneo, Plutarco, Estobeo o Clemente de Alejandría son los que nos han transmitido la mayor parte de los textos no papiráceos.

[15] Por ejemplo, el *ostrakon* (fragmento de cerámica) en que nos ha llegado un poema de Safo («*ostrakon* florentino», editado por primera vez por M. Norsa, *ARSP* VI [1937], 8 ss.).

bre todo cuando el mismo fragmento o parte de él ya se conocía por otro medio; (c) por último, nos encontramos con la alternativa menos frecuente, es decir, transmisión *directa por códices* de un «autor» completo, que puede tener tras de sí una compleja historia textual, reflejada precisamente en la disparidad entre las distintas familias de códices[16]. Lo más frecuente es que la recopilación de fragmentos de líricos se logre mediante una combinación de (a) y (b).

3. *La distribución cronológica*

Los problemas de este tipo se plantean con referencia al nivel superior y al inferior, aunque por razones distintas. La datación de los primeros fragmentos no dudosos de lírica arcaica corresponde al siglo VII a.C., pero conservamos algunos atribuidos a Eumelo y Terpandro que podrían corresponder a fines del VIII (si son auténticos y si esta datación de dichos poetas es correcta). Mucho más polémico es el establecimiento de un límite inferior, porque puede decirse que en algunos subgéneros no existe solución de continuidad. Una historia del *peán*, por ejemplo, no puede omitir la inclusión de los de época helenística, aunque algunos presenten características muy particulares. La visión más «clasicista» establece la secuencia épica, lírica y teatro con tal rigor que parece que después de Píndaro no hay nada, lo cual es falso. Más problema ofrece la denominación de «arcaico» y «clásico» en este dominio: suele aplicarse más con referencia a la ideología que a la datación exacta, como ocurre con Píndaro (algo que a veces se intenta paliar con la clasificación de Simónides, Píndaro y Baquílides como «tardo-arcaicos»). En este sentido me interesa subrayar que existen interesantes períodos de coexistencia genérica que muestran un rico panorama: por ejemplo, la composición de *himnos* a dioses o la del desarrollo de los *Catálogos* pseudo-hesiódicos y de ciclos épicos simultáneos con la lírica arcaica; o bien la del ditirambo con las formas dramá-

[16] Es el caso de Teognis. Véase Rodríguez Adrados (1981), II, págs. 95 ss.

ticas; por no hablar de la coexistencia genérica múltiple de época helenística. No puede admitirse hoy en día un hiato entre la lírica arcaica y la helenística y mucho menos mantener la idea de que Atenas carece de lírica[17].

4. *La cuestión de los orígenes*[18]

Cuando nos preguntamos por el origen de cualquier género literario, entramos en un terreno sumamente delicado. Al menos, con relación a los géneros literarios griegos. Algunas veces vemos surgir un nuevo género de forma bastante nítida cuando esto se produce en una fase en que la documentación nos permite contrastar con el resto de la producción literaria. El problema es trasladar esta clase de observación a una época para la que sólo disponemos de escasos fragmentos y desconocemos la historia que hay detrás de cada manifestación literaria en una supuesta fase oral, que es razonable admitir. Por otra parte, los géneros rara vez son *literariamente puros*, o los conocemos en una fase en que la relación con otros géneros es muy abierta y compleja. Intentaré ahora establecer una pequeña clasificación con las propuestas más importantes que se han hecho para explicar el nacimiento y comienzos de las variedades líricas y comentaré algunos de los problemas que se plantean al respecto.

Los factores históricos y sociales

No es ninguna novedad constatar el hecho de que una producción literaria esté vinculada a sus circunstancias históricas y sociales. La obra clásica de Burn (1960) o la más reciente de

[17] Aludo a una conocida afirmación de Pfohl (1972), pág. 12, que ha servido recientemente de motivación para un breve estudio de Saerens (1995) en el que se trata de rebatir esta idea a partir de la documentación epigráfica ateniense. En cualquier caso, la expresión es también exagerada incluso con referencia a la producción lírica de la Atenas del siglo V.

[18] *Vid.* Rodríguez Adrados (1976).

Podlecki (1984), además de otros trabajos[19], han puesto de relieve de diferentes maneras la profunda imbricación de los poetas líricos en los acontecimientos históricos y en el devenir de las distintas comunidades griegas y la forma en que todo ello se refleja en sus composiciones. Quizá hayan tenido más repercusión en el ámbito filológico las relaciones entre sociedad y poesía. Aquí se observan dos posiciones muy diferentes según los autores. Para Snell (1965), la poesía arcaica refleja los cambios en la concepción del mundo de la sociedad, en la psicología del individuo y en su modo de contemplar la realidad, pero se asigna al poeta un papel activo y personal. Otra tendencia crítica, muy influyente en los últimos decenios, ha puesto de relieve los fuertes condicionamientos a los que está sometido el poeta en su entorno social[20]. El poeta es la voz de un grupo, de una clase social. Por otra parte, se ha insistido en los condicionamientos que la ocasión ejerce en toda composición poética. Este enfoque, definido así de forma excesivamente simple, posee numerosas ramificaciones metodológicas que han contribuido a nuestro mejor conocimiento de la relación entre la lírica y la sociedad griega.

En el esquema habitual, el nuevo papel del poeta se atribuye con razón al cambio que en la sociedad griega se ha producido por una acumulación de fenómenos, como el de las colonizaciones (tras del cual hay otro haz de hechos notables de tipo económico y social), las perspectivas que abre el comercio y la extensión de la economía monetaria, el nuevo panorama socio-político, con la desaparición del poderío progresivo (aunque muy desigualmente) de los reyes locales y el predominio de una aristocracia dividida, con una burguesía naciente en determinados lugares y un malestar notable en aquellas comunidades en que los «nuevos tiempos» habían ocasionado más miseria que infortunio a amplias capas de la sociedad (entre otras cosas, por aumento demográfico, escasa producción agrícola o ambas cosas a la vez). En el centro de todo ello está, pues, como ya se ha dicho, el nacimiento de las

[19] *Vid.*, por ejemplo, Gómez Espelosin (1988).

[20] Fundamentales en este sentido los trabajos de Gentili (1969, 1972, 1978, 1980, 1996) y Rösler (1980).

poleis, que no es un movimiento absolutamente uniforme en sus características precisas locales, pero sí en algunas de tipo general. En relación con la lírica es de especial importancia, por una parte, el hecho de que las *poleis* que se van consolidando refuercen su identidad en torno al fenómeno religioso y al afianzamiento de creencias y tradiciones[21]. En todos estos aspectos, la lírica (la poesía en general) ocupa un papel central, ya que se fomentan cultos y ritos en los que el canto y las manifestaciones musicales son fundamentales, se desarrollan los relatos míticos etiológicos, se promueven certámenes y fiestas que tienen como componente central el canto, se extiende el banquete aristocrático como pequeño *kosmos* de exhibición de los valores de las nuevas clases influyentes, etc.

La explicación psicológica

Es una tendencia de conocida raigambre en la filología griega, aunque actualmente no goce de mucho favor. Parece difícil admitir un desarrollo secuencial de fenómenos de esa clase, sobre todo a partir de estos testimonios literarios. Explicar la aparición de la lírica como «irrupción de la personalidad individual» tiene un doble riesgo. En primer lugar, el que la conciencia de individualidad no se manifieste en un texto como los poemas homéricos y sí (aparentemente) en una composición de Arquíloco no evidencia un cambio de mentalidad, sino sólo una característica genérica, una rasgo propio de la naturaleza del poema y de su contenido. A veces, parece que se confunde la inexistencia de una palabra con la de su concepto (y viceversa)[22]. Por otra parte, también en la atribución de individualidad al fenómeno lírico puede existir un error de perspectiva, por influencia de la concepción moder-

[21] Muy sugerente la obra de De Polignac citada *supra* (n. 7). Para las relaciones entre lírica y religión (con referencia al contexto festivo-religioso de interpretación), *vid.* Suárez de la Torre (1994).

[22] Aludo al planteamiento que, a mi entender, se inicia con el decisivo artículo de Fränkel (1924 = 1955, págs. 40-96) y tiene su continuidad en influyentes trabajos de Snell (1965, 1975).

na de la lírica; parece que se confunde, además, yo poético y yo real, *persona loquens* y personalidad individual del poeta, abusos a los que me referiré más adelante.

Las relaciones entre lo popular y lo literario

Para algunos, las manifestaciones que encontramos atestiguadas de forma dispersa de lírica popular serían el germen de las formas literarias «desarrolladas»[23]. Pero a nadie se le oculta que el paso del «grito ritual» o «refrán» a la composición literaria el salto es muy grande y el proceso no queda a veces explicado de forma satisfactoria. Incluso la utilización del término «preliterario» induce a error porque (a) parece que da sensación de secuencia perfecta y (b) parece que ese canto popular es necesariamente causa y origen del literario. Habría que tener más en cuenta el contexto religioso o situación en cada caso (cfr. *infra*).

La relación con tradiciones precedentes y otras variedades poéticas

a) *La relación con la tradición (literaria) indoeuropea.* En este ámbito, aunque es cuestión difícil, hay interesantes trabajos, sobre todo de métrica, fórmulas y motivos, el poeta y su función, etc.; se han encontrado paralelos indoeuropeos para autores que quizá sorprendan (la poesía petitoria de Hiponacte, las invectivas del yambo en general). Todo ello es difícil de calibrar, aunque algunos elementos muestran su fuerte raigambre en la cultura poética indoeuropea[24].

b) *La relación con la épica en cuanto a lengua y temática.* Convendría distinguir el plano general, histórico-cultural, del estrictamente literario. En el primer caso, la relación de dependencia y de secuencia lineal no tiene sentido. Lo que llama-

[23] Es en cierto modo el planteamiento de Rodríguez Adrados (1976).

[24] Remito a las conocidas obras de Schmitt (1967), Durante (1971/1976), Campanile (1977).

mos épica y lo que llamamos lírica han coexistido como expresiones poéticas e incluso es admisible la mayor antigüedad de una «protolírica»: existen conocidas teorías sobre el origen del hexámetro que van en esta línea (como regularización de formas líricas o como fusión de segmentos menores)[25]. El propio *epos* homérico encierra numerosos ejemplos de canto común o individual en muy diversas circunstancias o simplemente por placer, entonado por un profesional o por un particular (aunque tampoco sabemos exactamente en qué medida el poeta traslada su mundo a una época más antigua)[26].

En un plano estrictamente literario, la dialéctica con la épica se manifiesta ya de forma mucho más concreta y precisa (alusiones, adaptaciones, reutilización de fórmulas, etc.). En este aspecto, como en el de la lengua poética en general, se plantean problemas delicados, según el peso que se quiera dar a tradiciones continentales y, en general, no homéricas. Es decir, ante un ejemplo de epicismo en una composición lírica a nivel estrictamente lingüístico, la posible explicación oscilará entre una adopción pura y simple de Homero o Hesíodo (con las modificaciones necesarias) o como una manifestación más de un antiguo 'stock' de lengua poética (continental o jonia) correspondiente a una fase oral de coexistencia de lírica y épica.

5. *El problema de oralidad frente a escritura*

Aunque aparentemente sea este un problema considerado anejo a la épica arcaica, también afecta a la lírica. Los estudios de E. Havelock[27] pusieron de relieve la persistencia de los há-

---

[25] Véanse las obras de West (1973), Nagy (1973, 1990) o Gentili-Cerri (1977).

[26] En cualquier caso, parece interesante observar que los fragmentos atribuidos a autores «semi-míticos», como Eumelo o Terpandro, presentan esquemas métricos de base dactílica o espondaica y que se vincula su interpretación a contextos religiosos: es una poesía fundamentalmente himnica.

[27] El punto de partida puede verse en su *Preface to Plato*, Cambridge, 1963; véase asimismo su obra *Origins of Western Literacy*, Toronto, 1976. Otros artículos suyos están recogidos en el volumen citado en la bibliografía. Sobre el tema pueden verse ahora los interesantes puntos de vista de Rossi (1992) y Gil (1995).

bitos y tendencias de oralidad incluso en períodos de plena vigencia de la escritura. Ello no impide, sin embargo, que se considere en cada etapa y género la influencia de la técnica 'nueva' (históricamente), que es, a mi juicio, causa de diversos rasgos internos y de otros factores internos condicionantes de toda composición.

Es bien conocido el «test de la cultura oral» propuesto por Gentili y que abarca tres aspectos: (1) oralidad de la composición, (2) oralidad de la comunicación (mejor «ejecución» *performance),* (3) oralidad de la transmisión. El mayor consenso (en lo que a la lírica se refiere) se da respecto al criterio (2), como era de esperar. Respecto al criterio (3), existen opiniones a favor de la influencia de la escritura en una escala notable. Veamos algunos ejemplos de trabajos recientes.

Empezaré por el citado Havelock. Ante todo conviene recordar que sus presupuestos no van tanto en el sentido de establecer una división tajante entre lo oral y lo escrito, sino que el autor insiste en la importancia de la coexistencia de ambos sistemas, lo que Havelock llama 'partnership between oral and written'[28] hasta finales del siglo v, período que refleja ya una clara inclinación del lado de la cultura decididamente escrita. Dicha coexistencia de los dos modos de abordar la creación literaria fue, en opinión de Havelock, muy enriquecedora. Aunque la presencia de la lírica en las páginas de este autor no es muy abundante, algunos de sus planteamientos han tenido gran repercusión. Así sucede con su planteamiento acerca de la *ocasión* como condicionamiento para la lírica y su idea de que la composición es fundamentalmente oral, en el sentido de que, como él mismo dice, la lengua de la lírica es 'mélica', está acuñada para ser cantada[29].

Sobre estos presupuestos, la reflexión sobre la coexistencia de escritura y oralidad en época arcaica se ha ido enriqueciendo y ganando interesantes matices. Así, por ejemplo, un gran conocedor de la lírica, seguidor en este tema de los presupuestos de Havelock, como es Gentili[30], argumenta del modo siguiente: «El

[28] Havelock (1982), pág. 16.
[29] Havelock (1982), pág. 18.
[30] Gentili (1996), págs. 52-53.

poeta monódico podía componer de forma repentizada con referencias precisas al *hic et nunc* de la composición, o bien ejecutar *textos redactados previamente* (cursiva mía) para ceremonias rituales y situaciones típicas del lugar de la *performance*, o bien, finalmente, confiar a otras composiciones propias destinadas a reuniones simposiacas en las que no participaría personalmente».

En esta interesante cuestión se han introducido otros planteamientos que inciden en una perspectiva diacrónica. El razonamiento de Nagy[31], por ejemplo, hace referencia a la evolución diacrónica y la intervención de la escritura en el proceso: por un lado, deja claro que mientras las tradiciones de la poesía oral están vivas en una determinada sociedad, la fijación por escrito no afecta a la composición o a la ejecución[32], pero asimismo admite que el proceso de «recomposición en la difusión» puede cristalizar en un *corpus* (cfr. Teognis): es decir, llegar a una fijación textual. Paradójicamente, considera Nagy que en la conservación (bastante notable) de la obra pindárica ha influido el hecho de que no era una poesía asimilable por el 'devorador' teatro ateniense (que sí habría contribuido a aniquilar la pervivencia de otros tipos de poesía más fáciles de asimilar), mientras que la transmisión escrita no habría podido contribuir a mantener su prestigio[33]. Pero no hay que olvidar que debieron de ser conservados ya por sus propios destinatarios como auténticos tesoros de familia y que el propio poeta alude al «envío marítimo» (y no como mera figura, como sucede otras veces) de alguno de sus poemas como auténtica «mercancía» escrita[34].

Es decir, que, sin menoscabo en principio de la oralidad, la escritura ha tenido que intervenir de algún modo también en los procesos correspondientes a los criterios 1 y 2.

Por su parte, Calame[35] ha observado que el fenómeno puede afectar a la manifestación del yo; no en el hecho en sí de

---

[31] Nagy (1990).

[32] Cfr. Nagy (1990), págs. 18-19 (con n. 7).

[33] Nagy (1990), págs. 382 ss.

[34] Herington (1985), págs. 41-57, concede un papel destacado a la escritura en el proceso de composición.

[35] Calame (1986).

que se manifieste (esto no es distintivo de lo escrito frente a lo oral), sino en que «el enunciado de la enunciación sufre [diacrónicamente] numerosas modificaciones»[36]. La evolución del *yo* desde Arquíloco (con presencia muy fuerte, independientemente de la cuestión biográfica) a Teognis (con una «disolución» evidente en la colectividad, aunque sin renunciar a un principio de autor para compensar) se debería precisamente (entre otras cosas) al medio utilizado.

En los últimos años, el autor que más abiertamente ha defendido la influencia de la escritura en la producción lírica arcaica es probablemente Latacz. Su utilización podría haber influido en la ruptura con el molde antiguo de las «estructuras formularias» y técnicas compositivas[37]. El poeta no estaría tan necesitado de dejar en la estructura del verso «lugares vacíos» rígidos y fijos. De una composición formularia pasaríamos a la «poesía de palabra aislada» ('Einzelwort-Dichtung') y a una mayor condensación de sentido ('Sinnkondensation'); asimismo ha insistido en que el fenómeno de la *metapoesis* o «réplica intertextual» sólo se explica bien por la importancia de la difusión a gran escala de textos escritos, de rollos de papiro con copias en mayor abundancia de lo que se suele admitir (lo que no tiene nada que ver con el carácter relativamente tardío de un auténtico comercio del libro).

Un planteamiento muy razonable es el de Rossi[38]. Señala que la lírica se caracteriza por (a) Escritura en la composición y (b) Oralidad en la ejecución. Como comprobación *objetiva* del influjo de la escritura en la nueva forma de componer, propone considerar rasgos tales como la *artificiosidad del texto verbal* (y métrico), el orden de palabras (el hipérbaton se da en doble proporción que en Homero), la separación de palabras sintácticamente ligadas, etc.

Tras esta revisión de algunas opiniones de autores influyentes, me permitiré añadir alguna de carácter personal. Los conocimientos que se han adquirido a lo largo de este siglo acer-

[36] Detectables, por ejemplo, en el desdoblamiento del yo hacia un 'tú-Musa' o un 'él', manifestado mediante la *sphragis*.

[37] Latacz (1992).

[38] Rossi (1992).

ca de la aparición y extensión de la escritura alfabética en Grecia ponen de manifiesto la posesión de una técnica que podríamos llamar «editorial» en fecha más antigua de lo que hasta ahora se había admitido. En consecuencia, las repercusiones que considero más importantes para la labor del poeta a partir de la segunda mitad del siglo VIII no son precisamente las que se refieren a su capacidad para improvisar, componer o retener centenares de versos sin ayuda de la escritura, sino las que afectan a su propia formación como poeta, del hombre que debe *dominar* el nuevo descubrimiento, porque afecta a la razón de ser de su oficio. En sentido activo y pasivo: repercute en su formación poética y en la difusión de su obra. La poesía «viaja» en la nave que transporta el plomo, el *ostracon* o el papiro. La poesía se inscribe sobre la piedra que la hace prácticamente imperecedera e inalterable. Y con ello también su nombre y el nombre de otros. El poema se puede depositar en el archivo o sobre el mármol o inmortalizarlo sobre el oro: el elogio de la ciudad o el encomio del ciudadano podrá volver a entonarse o, al menos, quedará como posesión común hereditaria. El poeta analfabeto cuenta ya con una competencia que no debe menospreciar: la de la poesía que entra por los ojos. No en vano se ha afirmado que el primer ejemplo de «literatura» es el epigrama, es decir, aquello que, como su nombre indica, se compone ya con la intención de ser *inscrito*, que se hace para ser leído (en voz alta) por el caminante, al que el propio objeto (tumba, estela, vasija, plato) *interpela*[39].

6. *La distinción entre canto coral y monódico*

Podemos empezar por recordar las tres «situaciones de comunicación» que Calame (1986) establece para la poesía arcaica: (1) El cantor-compositor recita ante un público poemas que sabe de memoria y que tienen contenido épico, acompa-

[39] Véanse, no obstante, las observaciones de Nagy (1990), págs. 18-19, n. 7, sobre las peculiaridades del epigrama, que limitan esta aparente importancia de la escritura en su composición.

ñado de lira. Puede haber incluso danza y auténtico canto (sería una línea que va de Demódoco o Femio a Estesícoro y la citarodia). (2) El poeta, acompañado de flauta o lira, canta un poema relativamente corto que ha compuesto él mismo («en s'aidant certainement de l'écriture»). Sería la *monodia*, que se da desde el yambo de Arquíloco a los poemas de Teognis. Se dirige a un público restringido que puede ser (a) *institucional* (Safo) o (b) *ocasional* (banquete del yambo). De estas variedades pueden citarse antecedentes «extra-literarios», como los cantos de Calipso o Circe mientras tejen en la *Odisea;* numerosos ejemplos de los *carmina popularia*, etc. (3) El poeta ya no es el cantor, sino que hay un coro, que canta y baila; el poeta puede dirigir al coro, pero puede haber otro corego: son los cantos rituales con ocasión de un festival religioso o acontecimiento público. También hay antecendentes en la épica, como los funerales de Héctor, con *exarcontes* del llanto, etc.[40]. De esta clasificación afectan a la lírica los apartados (2) y (3) y los problemas surgen sobre todo a la hora de encuadrar con nitidez en el último grupo los poemas que se nos han transmitido

La distinción tajante entre *monodia* y *chorodia* como criterio clasificatorio y de edición no procede de la Antigüedad. El problema en la distinción de ambos modos de ejecución lo tenemos nosotros, al estar alejados del contexto ocasional y carecer de indicaciones claras acerca de su modalidad de ejecución. En 1988 aparecen dos trabajos que afectan a esta cuestión y que, desde entonces, han desatado una notable polémica. En primer lugar se publicó el artículo de Davies[41] con el expresivo título de «Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book». El autor partía de la insuficiencia de los criterios de la conocida *Greek Lyric Poetry* de Bowra[42] para efectuar la distinción en cuestión, a saber: (1) Mayor extensión de las estrofas de la lírica coral; (2) mayor complejidad métrica de esta variedad; (3) los poetas corales son menos

[40] Una observación a tener en cuenta es que no se trata de una secuencia lineal, sino que hay coexistencia histórica de los grupos aquí descritos.

[41] Davies (1988).

[42] Bowra (1936).

«intimistas» y personales. La revisión de la supuesta «evidencia interna», de la externa (escasísima) y la de la historia moderna de los conceptos (los grandes 'culpables' habrían sido los hermanos Schlegel y Müller, con la bendición de Wilamowitz), le llevó a dos conclusiones principales: que no podemos hablar de poetas corales o monódicos, sino sólo de poesía coral o monódica y que Estesícoro e Íbico deberían clasificarse decididamente como monódicos. La primera conclusión es mucho más asumible que la segunda. Mi propio análisis de Estesícoro[43] y los estudios publicados por Cingano (1993) y D'Alfonso (1994) me han llevado al convencimiento no sólo de que es imposible clasificar como monódico sin más a Estesícoro, sino de que fundamentalmente estamos ante composiciones corales[44]. En cuanto a Íbico, creo que debemos aceptar la coexistencia de los dos tipos posibles de *performance:* especialmente adecuados a la monodia me parecen los *encomios* eróticos; pero me parece indudable que compuso epinicios, algo que es más difícil de calificar de monódico. En cualquier caso no comparto la interpretación (que viene de Crusius)[45] de los términos de la división triádica (estrofa, antistrofa y epodo) como meramente musicales, sin referencia a la *performance* coral[46].

Esta discusión tiene además otra interesante vertiente. En el decenio de los ochenta aparecieron algunos trabajos que defendían la posibilidad de interpretación monódica de composiciones tradicionalmente consideradas como corales. La idea puede encontrarse ya en Herington (1985), pero han sido

---

[43] Suárez de la Torre (1993).

[44] Me limitaré a una relación de nombres de los partidarios de las distintas interpretaciones: por la clasificación *coral* se inclinan Webster, Calame, Burkert, Burnett o Nagy; por la *monódica*, West, Haslam, Rossi, Herington, Davies; por *monódico con coro danzante*, Pavese, Gentili, Lefkowitz, Lloyd-Jones; por *partes monódicas y corales*, Calvo Martínez, seguido de Rodríguez Adrados; puede añadirse la propuesta de Sider, que considera que en la *Helena* cantaba primero el poeta sentado y luego de pie, 'cegado' (dramatización).

[45] O. Crusius, «Stesichoros und die epodische Composition in der griechischen Lyrik», *Comment. philolog. quibus O. Ribbeckio... congratulantur discipuli Lipsienses*, 1888, págs. 3-22.

[46] *Vid.* D'Alfonso (1994).

sobre todo los estudios de Lefkowitz (1988) —especialmente el artículo titulado «Who sang Pindar's Victory Odes?»[47]— en los que la autora negaba que el epinicio pindárico fuera en todos los casos *coral*, los que más han avivado la polémica. Su propuesta es que el epinicio es fundamentalmente *monódico*, una consecuencia lógica de las conclusiones a las que la autora había llegado en 1963, cuando estableció el principio de que *todas* las primeras personas del epinicio se referían al poeta, mientras que en los peanes ese *yo* correspondía al coro[48]. El error de interpretación, a mi juicio, es precisamente entender que las afirmaciones en primera persona alusivas al poeta no puedan ser puestas en boca de un coro. Aunque parezca extraño, esto implica cierta incomprensión de la poesía pindárica: no hay que tener reparos, sino todo lo contrario, en entender que el coro (representativo de la comunidad) se identifica con la persona (y personalidad) del poeta, la voz autorizada e inmortalizadora que ensalza al vencedor o a esa misma comunidad. En cualquier caso, Lefkowitz no se ha quedado sola en esta lucha por el 'monodismo'. Autores como Heath (1988) y Davies (1988) se han adherido a esta teoría y el revuelo ocasionado en su día llevó a la celebración de un simposio sobre el tema, cuyas actas fueron editadas por Slings en 1990[49]. Un revuelo que aún continúa. Personalmente me sumo al tipo de análisis

[47] *AJP* 109, págs. 1-11. Recogido, con otros estudios, en el volumen de 1991. Véase la pronta (y creo que justificada) réplica de Burnett (1989).

[48] *HSPh* 67, págs. 177-253. Selecciono un ejemplo que me parece altamente discutible. Para negar la presencia del coro en *Nemea* 3, propone: (a) que el *comos* no coincide con el coro; (b) que Asopio es un río de Nemea: pero puede referirse a las aguas de la isla de Egina sin más; además habría que suponer que los jóvenes del coro están aguardando al vencedor para cantar cuando éste haya vuelto a casa; (c) dice que *oaros* es «susurro» o «murmullo» de otros mientras el poeta canta con la lira (!) —no veo por qué no se pueden designar con esta metáfora las voces del coro.

[49] Con referencia a Píndaro, puede verse allí la contribución de Bremer (1990), quien hace ver la siguiente paradoja (a mi juicio, sólo aparente, cfr. *infra*): «Pindar's epinician odes have been *choral* performances, but he never refers to them as such (...) and he uses *first person singular* statements throughout» (pág. 57).

propuesto por D'Alessio[50] en 1994 (ya replicado por Lefkowitz en 1995)[51].

7. *El yo poético*

El problema que acabo de tratar es parte de un haz de cuestiones más complejas que no afectan sólo a la clasificación en monódico y coral, sino también a la valoración precisa que debemos dar a las primeras personas que aparecen en los textos líricos. En otras palabras, penetramos en la compleja discusión de la presencia de la *personalidad* del autor en la composición poética, que se plantea (en la tradición crítica filológica) como oposición entre los partidarios de una interpretación más *biográfica* de las manifestaciones del yo y otra que apunta a una interpretación despersonalizada, pero por vías contrapuestas: frente a los partidarios de una «despersonalización» en el sentido impuesto por el 'New Criticism'[52] se dan los defensores del mayor peso de los condicionamientos sociales, exigencias del género, circunstancias externas, etc. Aquí se enlaza, como se ve, con una polémica que tiene conocidas ramificaciones cuasi-políticas: la contraposición entre personalidad individual y condicionamientos sociales y «comunitarios»[53].

Como en todo, las posiciones extremas no aportan mucho beneficio a la interpretación objetiva y razonable de los textos. En vez de dar una larga nómina de defensores de las diversas posturas, enumeraré algunos principios que creo que deben tenerse en cuenta antes de tomar una decisión:

---

[50] D'Alessio (1994).

[51] Lefkowitz (1995).

[52] Uno de los fundamentos de esta corriente es la obra de T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Londres, 1957, donde se defiende la «impersonal theory of poetry» como un proceso de ruptura entre el texto poético y la personalidad en el proceso de creación poética, con una auténtica «extinción» de la personalidad.

[53] Remito a los trabajos de Tsagarakis (1977) y Rösler (1985). Para el caso especial de Arquíloco, es recomendable tener en cuenta los análisis de Bossi (1990) y Slings (1990).

1) No deben aplicarse categorías actuales a la poesía griega. Hay que evitar dejarse llevar por la concepción actual de la poesía[54]; sobre todo resulta desaconsejable aplicar a la lírica una visión intimista y sentimental.

2) La interpretación biográfica *total* tiene muchos riesgos. Asimismo debe tenerse buen cuidado en identificar bien el *yo* cuando así se manifiesta (lo cual no siempre es posible).

3) La negación radical de la capacidad dinámica y creativa del poeta tampoco conduce a nada. Precisamente *sus cualidades particulares* le permiten desempeñar *ese* papel social y desarrollar *esa* actividad. Es evidente que los poetas que se nos han conservado como «canon» (y algunos otros) se caracterizan por su capacidad de dominar los condicionamientos genéricos, innovar, etc. *Viceversa*, negar los condicionamientos genéricos, contextuales, históricos, sociales y de grupo puede conducir a una ceguera más nociva aún para la interpretación adecuada de los textos.

4) Es importante no uniformizar el tratamiento de los distintos poetas griegos. Los argumentos utilizados para el caso de Arquíloco, por ejemplo, no son exactamente válidos para un Píndaro. El 'yo' en Alcmán no es ni significa lo mismo que en Alceo, etc.

8. *El problema de la clasificación genérica*

Se trata del problema de la identidad de cada una de las variedades de composición poética lírica en cuanto a forma y contenido. De las diversas fuentes se obtienen clasificaciones

---

[54] Un caso distinto es el de Miller (1994). Para él *lyric* se define como «a short personal poem which reveals a reflexive subjective consciousness» y sólo se puede dar en la cultura escrita y, en concreto, en la poesía «de colección»; pero él no describe la «conciencia lírica» como un «spontaneous overflow of powerful emotion», sino como «a determined effect produced by a certain structure of writing in a specific historical context». Paradójicamente opone a ello la *monodia* (y no la poesía coral) en la cultura oral; pero tiene razón en que el *yo* de los poetas griegos arcaicos está ligado a veces a un trasfondo social y ritual que lo aleja mucho del concepto biográfico y personal. Véase la vehemente oposición a Miller por parte de Guillen (1995), cuyos puntos de vista tampoco comparto plenamente (cfr. *supra*, n. 3).

que no siempre son satisfactorias, aunque para los Antiguos[55] parecen no presentar problemas. Es evidente que el criterio empleado por los griegos es funcional y cotextual y no formal o literario en sentido estricto. Pero ciertas distinciones se establecen sobre una base poco firme. Desde el célebre artículo de Harvey (1955), la reflexión sobre esta cuestión ha sido frecuente. La dificultad fundamental está en que no *parece* haber límites muy definidos a veces para obtener un perfil claro de los subgéneros. Mientras que algunos son mucho más concretos (incluso en sus límites históricos, como el epinicio), otros engloban demasiados contenidos bajo una misma forma (véanse al respecto las reflexiones sobre la elegía de Fowler[56], quien niega que tenga naturaleza de género) o bien, como es frecuente, los mismos temas y motivos se encuentran bajo muy diversas formas. Entre las páginas dedicadas a este problema me han parecido siempre muy inteligentes las escritas por Calame (1974), cuando llegó a la conclusión de que había que procurar encontrar un método basado «en cuadros combinatorios de todos los elementos morfológicos y semánticos que caracterizan las obras constitutivas de un determinado momento de la historia literaria, un momento definido con precisión en el espacio y en el tiempo»[57]. Esta propuesta estructural tan razonable trataba de salvar el escollo de la confusión terminológica de las propias fuentes antiguas a la hora de hacer una clasificación genérica. Ahora bien, no excluían la visión histórica de los géneros.

Un salto cualitativo notable en el planteamiento de los géneros (sobre una base de inspiración «bakhtiniana») lo presenta la obra de Miller (1994) dedicada a la «conciencia lírica»[58]. Partiendo de un valor del *género* como «presentación de una situación dialógica[59] única», propone que todos ellos surgen

---

[55] Indispensables los trabajos de Färber (1936), como sistematización de las teorías antiguas, y de Rossi (1971), por sus agudas apreciaciones sobre la diferente consideración de los géneros según las épocas.

[56] Fowler (1984), págs. 86 ss. (con observaciones importantes sobre todos los subgéneros).

[57] Calame (1974), págs. 37-51.

[58] Cfr. *supra*, n. 54.

[59] Es decir, la presentación de una configuración particular de voces en diálogo con otro o consigo mismo, según la definición de Bakhtin.

de la interpenetración de estas cuatro *estructuras:* (a) *elementos protogenéricos*[60]: (b) *mitos*[61] (c) *géneros*[62]: (c) *subgéneros*[63] y (d) *formas*[64].

En un plano de aplicación concreta al mundo griego, señalo que en los últimos años se han sucedido algunos análisis históricos importantes de diversos subgéneros, con resultados desiguales (a veces suscitando de nuevo más polémica que calma). Véanse los difusos límites del epitalamio como género literario que se obtienen de la obra de Contiades-Tsitsoni (1990). El no menos difuso concepto de himno ha sido objeto de análisis recientes, que han puesto de relieve su rica variedad. Un repaso a los intentos de perfilar el ditirambo efectuados por Hamilton (1990) o Zimmermann (1992) permiten apreciar también numerosas dificultades (aunque resulta más concreto). El estudio del peán de Käppel (1992), que tienen excelentes cualidades, dedica extensos capítulos a composiciones que están en el «límite» de la clasificación genérica, como es la *Oda* 18 de Baquílides o el *Peán a Dioniso* de Filodamo de Escarfia, con lo que la atención se va a veces más a lo marginal que a lo regular[65]. Por otra parte, en los últimos años se ha progresado en el encuadramiento de variedades

---

[60] «The basic syntagmatic forms that a society develops to manage the sign slippages which, according to Lacan, are inherent in signification itself». En esta interpretación, lo cómico y lo trágico son fenómenos semióticos, no genéricos.

[61] «The set of primal stories within a given culture which return again and again, and can be variously encoded through a variety of protogeneric elements».

[62] «The dialogical situations in which these protogeneric elements and myths are made manifest».

[63] Los cuales «represent those conventional patterns of usage wherein a certain set of protogeneric and mythic elements become associated with certain dialogical situations» (cf. «elegía amorosa latina»).

[64] Que «represent those purely abstract methods of organizing the presentation of literary works, such as rhymed or elegiac couplets, sonnets, the ballad, or the epistolary novel, and can be profitably compared with Eco's concept of 's-code-'».

[65] Personalmente pienso que peán y ditirambo son géneros bastante coherentes en un gran porcentaje en forma y contenido; pero el canto coral borra límites de forma natural y la interrelación genérica —cfr. Cairns (1974)— es algo no menos «natural».

como el himno (con referencia al lírico)[66] el prosodio[67]. Recientes estudios han puesto de manifiesto que una misma composición puede incluir secciones genéricas diferentes: un parte procesional como prosodio y otra como peán. Es posible que existieran ediciones de *prosodios* con textos que nos han llegado en el conjunto de peanes[68].

Añadiré, de nuevo, algunas reflexiones personales. Pienso que todos los problemas que se plantean tienen que ver con la doble relación forma-contenido y forma-función-contexto.

1) Las clasificaciones de los propios griegos confirman que los subgéneros de la lírica tratan de responder a necesidades concretas de la actividad humana en su vertiente de la comunicación y de la expresión. En este sentido, en principio, podría haber tantos como «necesidades» prácticas.

2) Sin embargo, las formas son limitadas. De ahí que se repitan esquemas, total o parcialmente. Incluso el contenido, en cuanto a temas y motivos, puede no ser exclusivo de un género[69].

3) Esto explica, por un lado, los intentos constantes de variación de esquemas, pero también ciertas «aporías» detectadas por los estudiosos de la lírica.

4) Por tanto, si no se tiene en cuenta la importancia de los dos haces de relaciones forma-contenido y función-contexto, se llega sin duda a numerosas paradojas. Este fenómeno se ilustra bien con lo sucedido con los hallazgos papirológicos desde el siglo XIX, a lo que se une nuestra objetiva y palmaria falta de información sobre determinados aspectos.

III. Hacia un perfil de la lírica

Tras el repaso de los aspectos conflictivos de la lírica griega, trataré ahora de enumerar los rasgos más importantes que definen las composiciones líricas (aunque es evidente que de los

---

[66] *Vid.* Furley (1993, 1995) o el volumen colectivo *L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico*, Atti di un Colloquio (Nápoles, 1991), *A.I.O.N.*, Roma, 1991; pero la bibliografía es abundante.

[67] Grandolini (1987/88).

[68] Cfr. Rutherford (1997) y D'Alessio (1997).

[69] Cfr. desde distintos planteamientos las obras de Pavese (1979) o Campbell (1983).

puntos ya tratados se obtienen datos que pueden ser interpretados de forma positiva para contribuir a este perfil). Me limitaré a mencionar:

1. *Condicionamientos de la ocasión y del contexto de ejecución*

Incluso los más fervientes defensores de la presencia de lo *personal* en la lírica griega reconocen la importancia del destino último de la composición y de su contexto de interpretación para valorar adecuadamente su contenido y características. Es mayor la discrepancia en cuanto a la repercusión directa del marco y de la ocasión. Muchas de las discusiones sobre el sentido de numerosos fragmentos líricos provienen del desconocimiento de ese contexto: falta con frecuencia la clave para dar sentido completo al pasaje. No tengo ningún reparo en calificar la lírica griega como funcional; como acabamos de observar, las clasificaciones recibidas de la Antigüedad apuntan en ese sentido: son más de tipo práctico-funcional que interno o estético-literarias.

En cuanto a los ámbitos de ejecución, es doctrina común que son fundamentalmente dos: la fiesta pública y el simposio.

a) *La fiesta pública* (quizá matizable a veces como «la ceremonia festivo-religiosa destinada a un grupo más o menos amplio»). Pueden ser periódicas o no, incluir certámenes o no, pero siempre está presente en la fiesta griega la música, el canto y la danza. Desde el siglo VIII al menos, sabemos de la (re-) organización de fiestas con estos elementos, propias de las nuevas *poleis*. De especial importancia serán las fiestas en torno a Apolo, Dioniso, Ártemis, Hera y Atenea. Es sintomático que se dediquen a las divinidades que presiden momentos decisivos en la vida de la *polis* y de sus individuos, generalmente con distinción de sexos: fiestas equivalentes al «año nuevo» en el sentido de renovación de la vida y de la sociedad, fiestas en las que los miembros jóvenes de la sociedad pasan a ingresar en un nuevo «grupo de edad» o se inician en

determinados ritos; fiestas, sobre todo, en las que trata de subrayarse la unidad cultural y cívica de la comunidad. La poesía es el vehículo de materialización de las creencias compartidas, de las tradiciones heredadas, a la vez que *explica* (de forma alusiva o explícita) el porqué de la propia celebración y el valor que ésta tiene para todos (sin dejar de justificar, claro está, el papel preponderante de una determinada clase aristocrática).

b) *El simposio*. Aunque el reconocimiento del simposio como marco interpretativo no es una novedad, sí que podemos hablar de una creciente tendencia en los últimos decenios a explicar numerosas características de las formas poéticas líricas a partir del contexto simposiaco. En pocos años han sido ya bastantes los coloquios o estudios monográficos dedicados al tema[70]. La novedad histórica no es, evidentemente, esta institución social en sí, sino la nueva *función* que le corresponde al convivio en la situación de cambios sociales y políticos a que he aludido. Sobre todo como *espacio* de intercambio de experiencias entre grupos de hombres que se sienten en concordia de pensamiento y de vivencias (y, claro, de clase social dominante). No es un espacio cualquiera: se trata de una institución sumamente «ritualizada», incluso con una perspectiva religiosa peculiar. Es asimismo un núcleo de decisiones y de influencia política, el lugar donde el vino da rienda suelta a la libre manifestación del halago o del vituperio. La relación entre los comensales puede variar (el tirano con su corte, los *aristoi* en un nivel más paritario, la *hetería* con sus fuertes intereses de grupo), pero la dinámica que se desencadena es siempre muy similar. Sus miembros pertenecen a los grupos de influencia práctica en la vida de la comunidad: la repercusión del simposio trasciende el mero momento de *euphrosyne* y de deleite. En concreto, el instrumento de esa repercusión (al tiempo que lo es de creación de esa *terpsis* compartida) es precisamente la palabra poética. Unido esto al aspecto artístico-musical, puede entenderse

[70] Mencionaré, a modo de ejemplo, los estudios de Vetta (1983 y 1992), Murray (ed., 1990) o Cuartero (1992).

bien la importante función del simposio en el seno de la comunidad, ya que, como ha observado Rossi[71], a su función político-social se añade la de ser un centro de innovaciones músico-poéticas que están en estrecha relación con tendencias de carácter ético-educativo. La forma en que el simposio condiciona (y enriquece) la producción poética no es tampoco uniforme (como no es tampoco *una* la fiesta pública), sino que está en relación con su entorno social e histórico. Los resultados son distintos según los lugares y los momentos. La clasificación establecida por Vetta[72] ilustra bien esta diversidad:

a) Poesía y comensalidad festiva en Esparta (Terpandro, Alcmán, Tirteo).
b) El simposio megarense.
c) El yambo.
d) El simposio lesbio.
e) El simposio tiránico (cfr. Anacreonte, Íbico, etc.).
f) El simposio en el siglo V (Atenas, etc.).

Hay que añadir dos matizaciones que valen para los dos ámbitos reseñados. En primer lugar, no se trata de instituciones contrapuestas, sino más bien complementarias. Composiciones destinadas a una fiesta o certamen pueden adaptarse luego a una entonación en un contexto más reducido (es frecuente el canto monódico de odas concebidas para una ejecución coral, aunque sea ya un fenómeno de «recepción»); o el simposio puede ser el complemento del mismo festejo, con un carácter más privado o de grupo. En segundo lugar, como prolongación o complemento de ambos podemos encontrar un contexto de interpretación adicional muy importante: el *komos*, el cortejo o grupo que (a veces con una buena dosis de «inspiración» por el vino) efectúa un recorrido, fijado o no, por el interior de la aldea o ciudad con entonación de canciones. Con toda razón se pone con frecuencia en relación con la poesía arquiloquea (y yámbica en general) la anécdota narrada por Aristóteles (fr. 556 Rose) acerca de la caída de Teles-

[71] Rossi (1983).
[72] Vetta (1992).

tágoras de Naxos y la subsiguiente subida al poder del tirano Lígdamis: la «chispa de la insurrección» habría sido provocada por un *komos* en el que los jóvenes del lugar habrían dedicado canciones de vituperio e insulto a Telestágoras, cuando éste (engañado por el contenido habitual de estos cortejos) esperaba unos cantos de naturaleza muy distinta: un terrible efecto, pues, del *psogos* poético[73].

2. *Importancia del componente musical*

No por menos conocido (aunque la bibliografía se ha enriquecido mucho)[74] es menos importante. Cierto es que no afecta por igual a todos los tipos de lírica. La relación entre el acompañamiento musical y el canto debió de ser muy variable según el género y el tipo de composición, así como debió de oscilar bastante la complejidad rítmica a lo largo de los siglos. Una elegía o un poema yámbico podía estar acompañada de *aulós* sin que ello condicionara especialmente su interpretación o, mucho menos, su estructura métrica. Incluso para las odas corales de compleja factura melódica se admite un predominio de la palabra y del canto sobre la instrumentación para el período arcaico y parte del clásico, mientras que, desde esa época, se atribuye la evolución de ciertos géneros (caso del ditirambo) al predominio de la melodía y lo instrumental sobre el canto.

Sin embargo, los griegos relacionaron en algunos casos los comienzos de la poesía lírica con la introducción de novedades musicales, como es el caso de Terpandro y su supuesta ampliación del cordaje de la lira (y, en consecuencia, de las variedades tonales y cromáticas). También se ha pensado que la atribución al mismo autor de *estructuraciones* del canto, de organización normativa del mismo, sería una manera de explicar la aparición de nuevas formas poéticas en consonancia con los nuevos tipos de música. Sea como fuere, es evidente

[73] Aristóteles, fr. 558 Rose (cfr. Gentili [1996], págs. 395-396).

[74] Pueden verse, entre las obras más recientes, las de Gentili-Pretagostini (1988) y West (1992).

que la adaptación a una entonación limitada en el tiempo, el espacio y el contexto (sea ceremonia religiosa o simposio), a la concentración del mensaje poético, al acompañamiento eventual de la danza de un coro y sus evoluciones, con la necesidad en algunos casos de mantener un grito ritual identificativo, todo ello tuvo que repercutir notablemente en el aspecto musical. La tendencia a unidades significativas bien definidas *(kôlon,* período, posterior división estrófica) con reflejo en la métrica (lo único tangible en general que poseemos) debió de afectar a todos los niveles.

3. *Su identidad por la forma y el contenido*

a) Extensión y estructura

La pretendida simplicidad (o, para algunos «primitivismo») de la «composición literaria arcaica griega»[75] no se debe, como he señalado, ni a una falta de madurez intelectual ni a una especie de inocencia mental de los griegos arcaicos. Es muy importante tener en cuenta la necesidad de adecuarse a circunstancias concretas de interpretación, que tiene evidentes repercusiones en la forma de organizar los contenidos. Persiste la composición larga, pero siempre en consonancia con el ámbito interpretativo: no es lo mismo entonar una breve elegía en un banquete que componer un poema coral para una ceremonia religiosa estrictamente reglamentada (con diferentes variedades según el momento: procesional, ante el altar, etc.) o comparecer en un certamen público igualmente regulado. De suerte que el poeta deberá ajustar ahora muy bien su expresión y el curso de sus ideas. Como acabo de señalar a propósito de la música, predominará la organización en unidades bien definidas, la tendencia a construir partes relativamente autónomas, a establecer nexos internos y a marcar de alguna forma esas distintas partes, sobre todo al comienzo y

[75] Sobre esta cuestión pueden constrastarse los dos distintos tratamientos de Van Groningen (1958) y Fowler (1987).

al final, de cada una y del conjunto: de ahí la importancia, por una parte, de los recursos prosódicos y métricos y de la tendencia a ciertas posiciones para determinadas expresiones y, por otra, de la composición en anillo o de las estructuras en *clímax*, con final rotundo o de ἀπροσδόκητον.

b) Temas y motivos

Una ojeada a la «tabulación» de éstos efectuada por Pavese (1979) da idea de dos hechos: de la notable variedad de posibilidades temáticas y, al mismo tiempo, de la posibilidad, a pesar de todo, de reducir un poema a una fórmula más o menos compleja. Ahora bien, nada más lejos de la realidad que imaginar que la composición poética es algo mecánico, una simple combinación de elecciones según la ocasión. Basta con cotejar la distinta solución que dos poetas pueden haber dado al desarrollo de un mismo tema. Lo que sí hay que tener presente es que, como es lógico, la poesía arcaica ha ido perfilando y perfeccionando sus recursos en la selección de temas y motivos, hasta configurar un medio de comunicación y de participación aceptado como lenguaje común por los eventuales auditorios y que en ese proceso ciertas convenciones han tenido gran importancia. Es lógico que las dos grandes finalidades de la poesía lírica hayan acabado por ser el ensalzamiento y la crítica (la eterna oscilación entre el *psogos* y el *epainos* planteada ya por Aristóteles), dados los condicionamientos aquí mencionados y que refleje asimismo las nuevas exigencias narrativas de los distintos auditorios. Un rasgo notable de la lírica arcaica es que muy pocos de los temas y motivos que se utilizan son exclusivos de un género determinado. La alabanza de una ciudad puede darse en un epinicio, un ditirambo o un peán, la de las cualidades personales de alguien puede surgir en un epinicio o en un encomio. Tan sólo determinados contextos de celebración o alguna peculiaridad del género condicionan claramente ciertas elecciones: las referencias a elementos del banquete y al vino serán propias del contexto simposiaco (pero no exclusivas de la elegía), las descripciones de pasos de danza, del hiporquema (y no siempre), etc. El mito,

por ejemplo, puede aparecer en numerosos subgéneros, aunque observaremos algunas peculiaridades: la técnica narrativa se ajusta a extensiones diversas, desde la rápida alusión al relato más detallado; su contenido se adecuará a la función del canto, etc. *Funcionalidad* es, en efecto, una palabra clave en este apartado, lo que no excluye elaboración artística.

c) El desarrollo de un lenguaje lírico

Un capítulo apasionante de la lírica arcaica es el estudio del desarrollo de un lenguaje específico, de unas formas de expresión verbal adecuadas a los contenidos y formas interpretativas del nuevo género. Como señalé antes, existen divergencias entre los estudiosos en la forma de enfocar la relación con la tradición épica y, muy especialmente, con Homero. La admisión de tradiciones alternativas a la homérica[76], pero con igual antigüedad, conduce a hipótesis muy distintas de las de quienes prefieren ver en estas tradiciones un estrato cronológico más reciente y, en cualquier caso, una preponderancia de la influencia homérica y hesiódica en la utilización de formas y expresiones poéticas. Personalmente defiendo la coexistencia de esas posibles tradiciones (cuando son demostrables, como sucede con el léxico de la lírica coral) con un peso evidente desde fecha muy temprana de Homero y Hesíodo como auténtico modelo *literario*, lo que también ha influido en la configuración de un lenguaje que desde muy temprano ha tendido a distanciarse de su paradigma. Han confluido además tradiciones poéticas secundarias, influjos de tipo «horizontal», necesidades léxicas y expresivas diferentes según las circunstancias, nuevos ritmos y metros, etc. Recordemos que la preponderancia de determinados géneros según qué regiones y con dialectos distintos implica que nos guardemos mucho de uniformizar a la hora de hablar de «lenguaje de la lírica». Por otra parte, también debemos reiterar la importancia del fenómeno metapoético o intertextual (no limitado sólo a la cuestión de la épica).

[76] Cfr. Pavese (1972).

Este fenómeno se produce sincrónica y diacrónicamente. La técnica alusiva (con diversas escalas) se complementa con la abierta *réplica* o con la simple rememoración de las palabras de un coetáneo o predecesor, así como con casos de reutilización de poemas de un autor de forma anónima o mediante adaptación a nuevas circunstancias (pensemos en los escolios áticos basados en Alceo o en las monodias tomadas de la lírica coral). A veces se producen muy peculiares «fusiones» (utilizo el término de la era de los ordenadores), incluso en autores muy distantes cronológicamente y dispares en su arte.

Por último, en relación con los aspectos formales, quiero insistir también en la importancia que ha tenido la adecuación de estructuras narrativas míticas (abundante) e incluso históricas (o histórico-míticas) en la configuración del 'estilo' de ciertas variedades líricas.

Sumado todo lo que acabo de decir en este apartado, creo que estamos en condiciones de plantear una propuesta positiva para perfilar el género de la *lírica* en general y para abordar también el de cada una de sus variedades o subgéneros. Será a tal fin necesario:

A. *Considerar los siguientes aspectos formales:*

— Utilización de ciertas secuencias y esquemas métricos (incluida la estructuración estrófica o su ausencia) de forma preponderante).

— Análisis de los rasgos de lenguaje poético y dialectales.

— Estructura general de la composición.

— Posibles manifestaciones del yo y, en general, de los 'actantes'.

— Presencia del mito y características.

— Otros rasgos formales (por ejemplo, estribillo).

B. *Analizar la función en el contexto de ejecución*

— Finalidad de la composición.

— Precisión contextual.

— Relación e imbricación con los elementos formales del apartado A.

C. *Proceder a una descripción tanto sincrónica como diácrónica* (si es posible). En este sentido recojo en buena medida la pro-

puesta de Calame, añadiendo la sugerencia de una perspectiva histórica.

IV. Sobre la repercusión de algunos hallazgos

A la hora de dar un panorama de la lírica arcaica[77] en el que se incluyan los problemas con que se ha de enfrentar quien se adentre en su conocimiento no debe faltar la demostración de una de las características de su estado actual que hace más apasionante su estudio: el de ser uno de los ámbitos de la literatura griega cuyo conocimiento continúa abierto a periódicas novedades, lo que convierte a esta investigación en una auténtica *obra abierta*. Con tal fin presento aquí una revisión muy sucinta de algunos de los descubrimientos papiráceos que, desde mediados del siglo pasado, han ampliado notablemente nuestro conocimiento de los poetas líricos griegos y que, al mismo tiempo, han obligado a modificar numerosas concepciones y a suscitar también incógnitas de difícil solución en algunos casos.

1. Alcmán. *Pap. Mariette* 1855. Encontrado en una tumba cerca de la 2.ª pirámide de Saqqara; *ed. pr.* Egger 1863 (hoy en el Louvre, E 3320). Aparte de las novedades (para la época) de tipo formal-ecdótico (por ejemplo, la acentuación dórica), se trataba de un género del que no había referencias claras en cuanto a la forma que adoptaba y muy distinto del epinicio (el mejor conocido hasta el momento). Confirmó la antigüedad de la estructuración de la oda en mito/actualidad y la relación entre ambos extremos, al tiempo que se reveló como un documento excepcional desde el punto de vista institucional y religioso.

2. Baquílides. Merece la pena recordar que hace más de cien años (1897), F. G. Kenyon publicó la *editio princeps* del magní-

[77] Un gran conocedor del valor de los papiros en el mundo de la lírica y estudioso de ellos fue M. Fernández-Galiano, del que he recogido en bibliografía algunas publicaciones de gran utilidad (1948, 1958, 1979 y 1984).

fico volumen papiráceo del British Museum. Un año antes había sido adquirido por el Museo y hallado en 1895 por Sir E. A. Wallis Budge al pie de una momia.

En este caso, la novedad era *total*, ya que permitía conocer un poeta del que se conservaban sólo brevísimos fragmentos aislados. Deparó asimismo una sorpresa de tipo editorial: la clasificación de epinicios no correspondía ni al lugar de competición (Pindaro) ni al tipo de prueba (Simónides). Las odas agrupadas como *ditirambos* presentaban rasgos muy particulares, no siempre homogéneos: lo más llamativo, como es sabido, la introducción de «dialogo coral» (lo que desató especulaciones en relación con orígenes del teatro). Desde el punto de vista de la clasificación genérica, suscitó no pocas discusiones, que aún perduran[78].

3. Píndaro. Para nuestro conocimiento del poeta tebano tienen gran importancia de numerosos hallazgos desde el siglo pasado en cuanto a poemas que no pertenecen al género de los epinicios[79]. Se trata de textos que nos han ampliado enormemente el panorama de la poesía pindárica. Tenemos hoy bastantes datos para establecer parámetros sobre el peán y el ditirambo, así como sobre hiporquemas, partenios y trenos[80]. El estudio detallado de los papiros contribuye cada vez más a hacernos una idea más precisa de cómo fueron las ediciones alejandrinas y a aclarar (aunque no siempre definitivamente) algunos problemas: las relaciones entre peán y prosodio (y sus diferencias) se comprenden bien por su función precisa en el contexto religioso-festivo, que permite la

[78] Véase ahora la edición ya completa de Maehler (I, 1982; II, 1997).

[79] Cfr. Fernández-Galiano (1948 y 1958). Especialmente importantes fueron los textos publicados por primera vez en los volúmenes V, XIII y XV de *The Oxyrhynchus Papyri*, editados por B. P. Grenfell y A. S. Hunt entre 1908 y 1922. Pero su número ha ido en aumento constante. Véase Snell (1938, 1940) y las actualizaciones de estas colecciones en las ediciones citadas en la nota siguiente.

[80] Véanse, por ejemplo, las ediciones de Maehler (1987), Bona (1988; ésta de peanes sólo), Van der Weyden (1991, de ditirambos) Lavecchia (2000, también de ditirambos); la reciente de peanes de Rutherford (2001). G. B. D'Alessio tiene asimismo otra en preparación. De los trenos hay una buena edición de Cannatà-Fera (1990).

posibilidad de composiciones mixtas, según la parte de la ceremonia[81].

4. Alceo. Puede destacarse la importancia de P. Oxy. 2303 y de P. Colon. 2021 para el tratamiento del mito (en este caso el episodio épico de Ayante el locro y Casandra) en Alceo[82].

5. Íbico. Debe destacarse la importancia para la historia del epinicio de P. Oxy. 2735 (cfr. S 166, S 175) y para su faceta erótica (y monódica) la de P. Oxy. 3538 (cfr. ya S 255). En cuanto a los epinicios, señalo (tras analizar ejemplos y propuestas) que podrían estar dedicados: a un peloponesio de Sición (S 166, pero puede ser un simple encomio); a un luchador desconocido (S 176, con mito —enumeración de participantes en juegos en honor de Pelias y detalles de Heracles); a un atleta de Leontinos (S 220); a un supuesto ateniense llamado Calias (S 221); debe añadirse además otra oda con el mito de Belerofontes (S 223a y b) y otra dedicada a un siracusano vencedor en los Juegos Olímpicos (S 323).

6. Arquíloco. P. Oxy. 2310 y P. Colon. 7511 (PKöln 58). El primero de ellos plantea el problema de su distribución en uno o dos poemas (lo que puede parecer absurdo). Sobre el segundo, han corrido ríos de tinta[83]. Desde el principio se planteó el problema de la propia autoría. Admitida mayoritariamente ésta, quedan aún diversas cuestiones por dilucidar de forma definitiva, respecto a la situación en sí, ubicación, etcétera. Como dato curioso puede observarse que ambos fragmentos incluyen un diálogo entre un hombre y una mujer con características formales similares.

7. Estesícoro. P. Lille 73 abc + 111 c. Fundamental para la historia de la lírica coral (y de la lírica en general, sobre todo

---

[81] Remito de nuevo a Rutherford (1997) y D'Alessio (1997).

[82] Cfr. A. M. Van Erp Taalman Kip en Bremer *et alii* (1987), págs. 95-127.

[83] Recopilaciones parciales de bibliografía pueden verse en los trabajos de Fernández-Galiano (1979) y Bremer *et alii* (1987) págs. 59-61, además de los repertorios de Gerber citados en la nota siguiente.

los dáctilo-epítritos) y para la evolución del tratamiento del mito que desembocará en la tragedia.

9. Simónides. P. Oxy. 3965 + 2327 + *varia* [Plut, Stob.] (West^2 frr. 1-85). Conviene subrayar la importancia de la edición de 1992, que debemos a L. Parsons. En primer lugar, por la ampliación cuantitativa de lo conservado de la producción simonidea. En segundo lugar, por el hecho de que esa ampliación corresponde a la variedad de composiciones de este poeta peor atestiguada hasta el momento: la elegía. Sólo conservábamos referencias indirectas y, por supuesto, su fama como epigramatista, acompañada de atribuciones en la *Antología Palatina* muy poco fiables.

ESTA EDICIÓN

El principal objetivo de la selección presentada es despertar el interés por profundizar en el conocimiento del apasionante mundo de la poesía griega, muy en especial de la que nos ha llegado del mundo arcaico, aparte de hacer llegar al lector, con la mayor fidelidad posible, pero con un lenguaje actual (sin olvidar los límites de lo poético), un panorama amplio de la expresión poética en la Grecia arcaica, de su fuerza, de su delicadeza y de su crueldad, de la palabra en su función ensalzadora o dañina o simplemente como expresión de los sentimientos e inquietudes de unos antepasados nuestros a los que les debemos las más fructíferas raíces de nuestra cultura y de nuestra identidad. Las pretensiones no son de erudición, sino de divulgación, aunque con el mayor rigor en todos los aspectos. Sólo esta introducción general mantiene un mayor tono académico, con profusión de bibliografía y discusión técnica en algún momento. Por el contrario, he reducido al mínimo la acumulación de datos en las introducciones parciales y en las notas, que sólo pretenden orientar al lector con mínimas referencias. Aquel que desee profundizar en el conocimiento de los distintos poetas aquí seleccionados, deberá consultar las traducciones y, en su caso, ediciones citadas en la bibliografía, así como los trabajos que allí se recogen. Actualmente el lector español puede acceder sin problemas a la traducción de todos los textos conocidos de los poetas aquí representados sólo por una selección de fragmentos.

BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN)[84]

1. Ediciones y/o traducciones

Aloni, A., *Lirici Greci. Poeti Giambici*, Milán, 1993.

— *Lirici Greci. Alcmane, Stesicoro, Simonide*, Milán, 1994.

Bernabé, A. y Rodríguez Somolinos, H., *Poetisas griegas*, Madrid, Ed. Clásicas, 1994.

Bona, *Pindaro. I Peani*, Cuneo, 1988.

Bremer, J. M. *et alii*, *Some Recently Found Greek Poems*, Leiden, Nueva York/København/Colonia, Brill, 1987.

Brioso Sánchez, M., *Antología de la Poesía Erótica de la Grecia Antigua*, Sevilla, 1991.

Calame, C., *Alcman*, Roma, 1983.

Campbell, D. A., *Greek Lyric*, I-V, Cambridge, Mass./Londres, Loeb Classical Library, 1982-1993.

Cannatà-Fera, M., *Pindari, Threnorum Fragmenta*, Roma, 1990.

[84] Esta selección comprende las obras citadas en las páginas precedentes y algunas otras que contienen tratamientos generales u observaciones útiles en relación con los problemas tratados. No se incluyen (salvo alguna excepción) monografías o artículos sobre los distintos poetas o composiciones. En cualquier caso, se recomienda acudir no sólo a los repertorios generales de bibliografía del mundo antiguo, sino muy especialmente a los elaborados por D. G. Gerber para todas las variedades poéticas aquí comentadas: «A Survey of Publications on Greek Lyric Poetry Since 1952», *CW* 61 (1967-1968), págs. 265-279; 313-330; 373-385; «Studies in Greek Lyric Poetry: 1967-1975», *CW* 70 (1976-1977), págs. 65-157; «Studies in Greek Lyric Poetry: 1975-1985», *CW* 81 (1987-1988), págs. 73-144; 417-479; «Pindar and Bacchylides 1934-1987», *Lustrum* 31 (1989), págs. 97-269; «Early Greek Elegy and Iambus 1921-1989», *Lustrum* 33 (1991), págs. 7-225, 401-409.

CAVALLI, M., *Lirici Greci. Poeti elegiaci*, Milán, 1992.
DAVIES, M., *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta. I, Alcman, Stesichorus, Ibycus*, Oxford, 1991.
DEGANI, E., *Hipponax. Testimonia et fragmenta*, 2.ª ed., Leipzig, Teubner, 1991.
— y BURZACCHINI, G., *Lirici Greci. Antologia*, Florencia, 1977 (reimpr. 1991).
GARCÍA GUAL, C., *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.)*, Madrid, 1980.
GARCÍA ROMERO, F., *Baquílides. Odas y Fragmentos*, Madrid, 1988.
GENTILI, B. y PRATO, C., *Poetae Elegiaci. Testimonia et fragmenta*, Leipzig, Teubner, I, 1979; II, 1985.
GENTILI, B., BERNARDINI, P. A., CINGANO, E. y GIANNINI, P., *Pindaro. Le Pitiche*, Milán, 1995.
GERBER, D. E., *Greek Iambic Poetry*, Cambridge, Mass., 1999.
— *Greek Elegiac Poetry*, Cambridge, Mass., 1999.
GUIDORIZZI, G., *Lirici Greci. Saffo Alceo, Anacreonte, Ibico*, Milán, 1993.
HEITSCH, E., *Xenophanes. Die Fragmente*, Múnich/Zúrich, 1983.
LAVECCHIA, S., *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma, Ateneo, 2000.
LESHER, J. H., *Xenophanes of Colophon, Fragments: A Text and Translation with a Commentary*, Toronto, 1992.
LUQUE, A., *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, Madrid, 2000.
MAEHLER, H., *Pindarus*. I *Epinicia*, Leipzig, Teubner, 1980; II *Fragmenta. Indices*, Leipzig, Teubner, 1989.
— *Die Lieder des Bakchylides*, Leiden, Brill, I-II, 1982-1997.
PAGE, D., *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962.
— *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, 1974.
PARSONS, P. J., «Simonides. *Elegies*», *The Oxyrhynchus Papyri* 59 (1992), págs. 4-50 *(editio princeps* de *P. Oxy.* 3965).
RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, I-II, Madrid², 1981.
— *Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.*, Madrid, 1989.
RACE, W., *Pindar* (2 vols.), Cambridge, Mass., 1997.
RUTHERFORD, I., *Pindar's Paeans*, Oxford, 2001.
SISTI, F., *Lirici Greci* (introd. de U. Albini), Garzanti Editori, 1999⁴.

Suárez de la Torre, E., *Yambógrafos griegos*, Madrid, 2002.
Van der Weiden, M. J. H., *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam, 1991.
Voigt, E. M., *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, 1971.
Vox, O., *Lirica Greca*, Bari, Levante, 1998 (3 vols.).
West, M. L., *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, Oxford^2, I, 1989; II, 1992.

2. Selección de estudios teóricos

Adkins, A. H. W., *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*, Chicago/Londres, 1985.
Aloni, A., *Le muse di Archiloco. Ricerche sullo stile archilocheo*, Copenhague, 1981.
Arrighetti, G., «Stesicoro e il suo pubblico», en *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 32 (1994), págs. 9-30.
Bernardini, P. A., «La storia dell'epinicio: aspetti socio-economici», *Atti del IX Congresso della FIEC*, Pisa, 24-30 de agosto de 1989 (SFIC 85 [1992]), II, págs. 965-979.
Bossi, F., *Studi su Archiloco*, Bari, 1990.
Bowie, E. L., «Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival», *JHS* 106 (1986), págs. 13-35.
Bowra, C. M., *Early Greek Elegists*, Cambridge, Mass., 1935 (reimpr. 1960).
— *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford, 1936 (2.ª ed., 1961).
Bremer, J. M., «Greek Hymns», en H. S. Versnel y F. T. van Straten (eds.), *Faith, Hope and Worship*, Leiden, 1981, págs. 193-213.
— «The I in personal archaic lyric», en Slings (1990), págs. 2-30.
Brioso Sánchez, M. y Villarrubia Medina, A. (eds.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*, Sevilla, 2000.
Burn, A. R., *The Lyric Age of Greece*, Londres, 1960.
Burnett, A. P., *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge, Mass., 1983.
— «Performing Pindar's Odes», *CP* 84 (1984), págs. 283-293.
Cairns, F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgo, 1972.

CALAME, C., «Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque», *QUCC* 17 (1974), págs. 113-128.
— *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque,* I, *Morphologie, fonction religieuse et sociale.* II, *Alcman,* Roma, 1977.
— *Le récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations des poètes,* París, 1986.
CALVO MARTÍNEZ, J. L., «Estesícoro de Hímera», *Durius* 2 (1974), págs. 311-342.
CAMBIANO, G., CANFORA, L. y LANZA, D. (direct.), *Lo spazio letterario della Grecia antica,* I, I, Roma, 1992.
CAMPBELL, D. A., *The Golden Lyre. The Themes of the Greek Lyric Poets,* Londres, 1983.
CAMPANILE, E., *Ricerche di cultura poetica indoeuropea,* Milán, 1977.
CAREY, C., «The Performance of the Victory Ode», *AJP* 110 (1989), págs. 545-565.
CINGANO, E., «Indizi di esecuzione corale in Stesicoro», en R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura Greca da Omero all'età ellenistica (Scritti in onore di B. Gentili),* Roma, 1993, I, págs. 347-361.
— «La lirica corale», en *Storia della civiltà letteraria greca e latina* (diretta da I. Lana e E. V. Maltese), I, Turín, 1998, págs. 101-156.
CONTIADES-TSITSONI, E., *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik,* Stuttgart, 1990.
CUARTERO IBORRA, F., «El simposi com a àmbit literari», *Homenatge a Josep Alsina,* Tarragona, 1992, I, págs. 121-145.
D'ALESSIO, G . B., «First-person Problems in Pindar», *BICS* 39 (1994), págs. 117-139.
— «Pindar's *Prosodia* and the Classification of Pindaric Papyrus Fragments», *ZPE* 118 (1997), págs. 23-60.
D'ALFONSO, F., *Stesicoro e la performance: Studio sulle modalità escutive dei carmi stesicorei,* Roma, 1994.
— «Sacada, Xanto e Stesicoro», *QUCC* n.s. 51 (1995), págs. 49-61.
DANIELEWICZ, J., «Deixis in Greek Choral Lyric», *QUCC* n.s. 34 (1990), págs. 7-17.
DAVIES, M., «Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book», *CQ* 38 (1988), págs. 52-64.
DAVISON, J. A., *From Archilochus to Pindar,* Londres, 1968.
DEGANI, E., *Studi su Ipponatte,* Bari, 1982.
DILLER, H., «Möglichkeiten subjektiver Aussage in der frühen griechischen Lyrik», *EEAth* 13 (1962/1963), págs. 558-566.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A., *Solón de Atenas*, Barcelona, 2001.
DURANTE, M., *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, Roma I, 1971-II, 1976.
FÄRBER, H., *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Múnich, 1936.
FERNÁNDEZ-GALIANO, M., «Los papiros pindáricos», *Emerita* 16 (1948), págs. 165-200.
— «La lírica griega a la luz de los descubrimientos papirológicos», *Actas del* I *CEEC*, Madrid, 1958, págs. 59-180.
— «Diez años de papirología griega», *EClás* 23 (1979), págs. 237-304.
— «Papirología griega», en A. Martínez Díez (ed.), *Actualización científica en Filología Griega*, Madrid, 1984, págs. 101-144.
FOWLER, R. L., *The Nature of the Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto/Buffalo/Londres, 1987.
FRÄNKEL, H. «Eine Stileigenheit der frügriechischen Literatur», *Nachrich. d. Götting. Gesell. d. Wiss.* (1924), págs. 63-127 (= *Wege und Formen*, págs. 40-96).
— *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Nueva York, 1951 (1969^2).
— *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München, 1955 (1960^2).
FÜHRER, R., *Formproblem. Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*, Múnich, 1967.
FURLEY, W. D., «Praise and Persuasion in Greek Hymns», *JHS* 115 (1995), págs. 29-46.
— «Types of Greek Hymns», *Eos* 81 (1993), págs. 21-41.
GENTILI, B., «Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca», *St. Urb.* 39 (1965), págs. 70-88.
— «L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale», *QUCC* 8 (1969), págs. 7-21.
— «Lirica greca arcaica e tardo arcaica», *Introduzione allo studio della cultura classica*, I, Milán, ed. Marzoratti, 1972, págs. 57-105.
— «Historicidad de la lírica griega», en *Historia y civilización de los griegos* (dir. E. Bianchi-Bandinelli), tr. esp. Barcelona, 1978, págs. 64-146.
— «Cultura dell'improviso. Poesia corale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica», *QUCC* n.s. 6 (1980), págs. 17-59.
— *Poesía y público en la Grecia antigua*, trad. esp. de X. Riu (con introducción de C. Miralles), Barcelona, 1996.

— y GIANNINI, P., «Preistoria e formazione dell'esametro», *QUCC* 26 (1977), págs. 7-51.
— y PRETAGOSTINI, R. (eds.), *La musica in Grecia,* Bari, 1988.
GERBER, D., *A companion to the Greek Lyric Poets,* Leiden, 1997.
GIANOTTI, G. F., «La festa: la poesia corale», en Cambiano-Canfora-Lanza, 1992, págs. 143-175.
GIL FERNÁNDEZ, L., *La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la Antigüedad,* Madrid, 1995.
GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J., «La lírica arcaica como fuente histórica: condicionantes y perspectivas», *EClás* 31 (1988), págs. 7-22.
GOSTOLI, A., «Il nomos citarodico nella cultura greca arcaica», en Pretagostini, 1993, I, págs. 167-178.
GRANDOLINI, S., «Osservazioni sul prosodio», *AFLFP* 35, n.s. 11 (1987/1988), págs. 29-52.
— «Canto processionale e culto nell'antica Grecia», *AION* 13 (1991), págs. 125-140.
GUILLÉN SELFA, L., «¿Lírica o monodia? La lírica griega y el género lírico», *Fortunatae* 7 (1995), págs. 91-118.
HAMILTON, R., «The Pindaric Dithyramb», *HCPh* 93 (1990), páginas 211-222.
HARVEY, A. E., «The Classification of Greek Lyric Poetry», *CQ* n.s. 5 (1955), págs. 157-175.
— «Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry», *CQ* n.s. 7 (1957), páginas 206-223.
HAVELOCK, E., *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences,* Princeton, 1982.
HEATH, M., «Receiving the Komos. The Context and Performance of the Epinician», *AJP* 109 (1988), págs. 180-195.
HERINGTON, J., *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition,* Berkeley-Los Angeles, 1985.
IERANÒ, G., *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche,* Pisa/Roma, 1997.
KÄPPEL, L., *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung,* Berlín/Nueva York, 1992.
KIRKWOOD, G., M., *Early Greek Monody,* Ithaca/Londres, 1974.
KOLLER, H., *Musik und Dichtung im alten Griechenland,* Berna, 1963.
KRAUS, W., «Die Auffassung des Dichtersberufs im frühen Griechentums», *WS* 68 (1955), págs. 65-87.
LATACZ, J., «Die Funktion des Symposions für die Entstehende Grie-

chische Literatur», en W. Kullmann y M. Reichel (eds.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen, 1992, págs. 227-264.
— «Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sappho's φαίνεταί μοι κῆνος-Lied», *MH* 42 (1989), págs. 67-94.
LEFKOWITZ, M. R., «ΤΩ ΚΑΙ ΕΓΩ: The First Person in Pindar», *HSPh* 67 (1963), págs. 177-253.
— «Pindar's *Pythian* V», *Pindare* (Entretiens Hardt, 31), Vandoeuvres-Genève, 1985, págs. 33-63.
— *First-Person Fictions. Pindar's Poetic I*, Oxford, 1991.
— «The First person in Pindar Reconsidered —Again», *BICS* 40 (1995), págs. 139-150.
MAEHLER, H., *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen, 1963.
MEYER, H., *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung* (Diss. Köln), Würzburg, 1933.
MEYERHOFF, D., *Traditioneller Stoff und individueller Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*, Hildesheim/Zúrich/Nueva York, 1984.
MILLER, P. A., *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, Londres/Nueva York, 1994.
MIRALLES, C. y PÓRTULAS, J., *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma, 1982.
— *The Poetry of Hipponax*, Roma, 1988.
MURRAY, O. (ed.), *Sympotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, 1990.
NAGY, G., *The Best of the Achaeans. Concepts of the hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore/Londres, 1979.
— *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore/Londres, 1990.
PAVESE, C. O., *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, 1972.
— *La lirica corale greca. Alemane, Simonide, Pindaro, Bacchilide I (Introduzione, indice dei temi e dei motivi)*, Roma, 1979.
PFEIFFER, R., *History of Classical Scholarship: From the begennings to the Hellenistic Age*, Oxford, 1968.
PFOHL, G. (ed.), *Die griechische Elegie*, Darmstadt, 1972.
PODLECKI, A. J., *The Early Greek Poets and their Times*, Vancouver, 1984.
RODRIGUEZ ADRADOS, F., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, 1976.
— *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, 1981.

— «Lírica griega» y «Lírica arcaica coral», en J. A. López Férez, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1988, págs. 106-167 y 168-205.
— «Poesía y sociedad en la literatura griega arcaica y clásica», *Atti del IX Congresso della FIEC*, Pisa, 24-30 de agosto de 1989 (SFIC 85 [1992]), II, págs. 35-54.
— *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, 1995.
RÖMISCH, E., *Studien zur älteren griechischen Elegie*, Frankfurt, 1933.
RÖSLER, W., *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher Lyrik am Beispiel Alkaios*, Múnich, 1980.
— «Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'Io nella lirica greca», *QUCC* 19 (1985), págs. 131-144.
ROSSI, L. E., «I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche», *BICS* 18 (1971), págs. 69-94.
— «Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa», *Orpheus* 4 (1983), págs. 5-31.
— «L'ideologia dell'oralità fino a Platone» [3. L'epoca lirica, VII-V secolo], en Cambiano-Canfora-Lanza, 1992, págs. 84-93.
RUTHERFORD, I., «For the Aeginetans to Aiakos a Prosodion: An unnoticed Title at Pindar *Paean* 6, 123, and its significance for the poem», *ZPE* 118 (1997), págs. 1-21.
SCHADEWALDT, W., *Die frühgriechische Lyrik* (Tübinger Vorlesungen Band 3), Frankfurt am Main, 1983.
SIDER, D., «The Blinding of Stesichorus», *Hermes* 117 (1989), páginas 423-431.
SILK, M. S., *Interaction in Poetic Imagery, with Special Reference to Early Greek Poetry*, Cambridge, 1974.
SLINGS, S. R. (ed.), *The Poet's I in Archaic Greek Lyric* (Proceedings of a Symposium held at the Vrije Universitet Amsterdam), 1990.
SNELL, B., «Identificationen von Pindarsbruchstücken», *Hermes* 73 (1938), págs. 424-439.
— «Drei Berliner Papyri mit Stücken alter Chorlyrik», *Hermes* 75 (1940), págs. 177-191.
— *Dichtung und Gesellschaft. Studien zur Einfluß der Dichter auf das soziale Denken und Verhalten im alten Giechenland*, Hamburgo, 1965.
— *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburgo[4], 1975.
SUÁREZ DE LA TORRE, E., *Píndaro. Obra completa*, Madrid, 1988.

— «La lírica coral», en J. A. López Férez, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1988, págs. 206-242.
— «De la lírica al teatro (observaciones sobre la poesía de Estesícoro)», en *Teatro Clásico y Teatro Europeo* (Sesiones I y II), Burgos, 1993, págs. 53-62.
— «Religión griega y lírica arcaica», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, II, págs. 35-79.
— «Archilochus 'biography', Dionysos, and Mythical Patterns», en M. Cannatà Fera y S. Grandolini, *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Perugia, 2000, II, págs. 639-658.
— «Safo, el alma, el verso, el cuerpo», en *La mujer, alma de la literatura* (ed. por E. Moral y A. de la Villa), Valladolid, 2000, págs. 15-27.
— «Comunicación y contexto ritual: un ejemplo en la antigua Grecia», *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* 1 (2000), págs. 141-165.
TREU, M., *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, Múnich, 1955 (2.ª ed., 1968).
TSAGARAKIS, O., *Self-Expression in Early Greek Lyric Elegiac and Iambic Poetry*, Wiesbaden, 1977.
VAN GRONINGEN, B. A., *La composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations*, Amsterdam, 1958.
VETTA, M., *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma/Bari, 1983 (2.ª ed., 1995).
— «Il simposio: la monodia e il giambo», en Cambiano-Canfora-Lanza, 1992, págs. 177-218.
WEBER, O., *Beziehungen zwischen Homer und den älteren griechischen Lyrikern*, Diss. Bonn, 1955.
WEST, M. L., «Greek verse: 200-700 B. C.», *CQ* 21 (1973), págs. 179-192.
— *Studies in Elegy and Iambus*, Berlín/Nueva York, 1974.
— *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.
WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlín, 1900.
ZIMMERMANN, B., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, 1992.

APÉNDICE
CUADRO GENERAL DE LA LÍRICA GRIEGA HASTA EL SIGLO IV

Siglas: A = «Amor»; P = «Política»; G = «Guerra»; I = «Invectiva»; S = «Sentencia (reflexión)»; L = «Loa»; V = «Victoria»; E = «Épico»; B = «Banquete»; H = «Historia»; se añade en minúscula el empleo de m = «mito» y de f = «fábula».

Notas: a) los nombres de ciudades entre paréntesis se refieren a aquella en la que el poeta desarrolló su actividad; b) los nombres de poetas en mayúsculas son los de aquellos de los que se ha conservado un número aceptable de versos.

Datación	Autor	Procedencia	Variedades	Temas
Míticos	(Orfeo, Museo, Olén)		Himnos	
	Olimpo	Frigia o Misia	nomos	(a Apolo pítico)
	Crisótemis	Creta	nomos	
VIII	Eumelo	Corinto	prosodio	(a Apolo delio)
VII	Terpandro	Lesbos (Esparta)	nomos	
	Clonas	Tégea o Tebas	nomos aulódicos, elegías	
	Taletas	Gortina (Esparta)	peanes, hiporqu. prosodio, *alia*	
	Polimnesto	Colofón		
	ARQUÍLOCO	Paros	Yambo, elegía, epodos; coral	A, P, I, G, S, m, f
	ALCMÁN	Esparta	Coral: Partenios, peanes, himnos, *varia*	A, L, m
	CALINO	Éfeso	Elegía	G
	TIRTEO	Esparta	Elegía	G, P
	SAFO	Lesbos	Monodia/Cor.	A, P, L, m

Datación	Autor	Procedencia	Variedades	Temas
VII-VI	Arión	Lesbos (Corinto)	Monodia/coral (nomos, ditirambos)	m
	Alceo	Lesbos	*varia*	A, P, I, B, m
	Semónides	Amorgos	Monodia	S, I
	Mimnermo	Colofón/ Esmirna	Yambo	A, E, S, m
	Solón	Atenas	Elegía	P, S
	Jenócrito	Locros	Elegía, yambo	m
	Aristóxeno	Selinunte	Peanes/ditirambo	
	[Anónimo]	Jonio	Yambo. «Margites»	
VI	Janto	Lidia	Citarodia (?)	m
	Estesícoro	Hímera	Coral/monodia	E, m
	Equémbroto	Arcadia	Monodia, *elegos*	m
	Sácadas	Argos	nomos	m
	Íbico	Regio	Coral/monodia	A, L, V, m
	Anacreonte	Teos	Monodia; elegía	A, P, S, I
	Hiponacte	Éfeso	Yambo; parodia; epodos	A, I
	Ananio	Jonio	Yambo	I
	Teognis	Mégara	Elegía	P, A, S, B
	Jenófanes	Colofón	Elegía	S, F, B
	Asio	Samos	Elegía	I
	Focílides	Mileto	Elegía	S
	Demódoco	Leros	Elegía	S

Datación	Autor	Procedencia	Variedades	Temas
VI-V	Laso	Hermíone	Coral	
	Apolodoro		Coral	
	Tínico	Calcis	1 Peán	(a Apolo pítico)
	Lampro		Coral	
	Simónides	Ceos	Coral, elegía	V, A, G, S, L, m
V	Píndaro	Beocia	Coral, ¿monodia?	V, L, etc., m
	Baquílides	Ceos	Coral	V, L, etc., m
	Corina (?)	Beocia	¿Coral?	m
	Esquilo	Atenas	Elegía	
	Telesila	Argos	Monodia (Him?)	
	Praxila	Sición	Monodia/ditir.	B, S, m
	Melanípides	Melos	Ditirambo	m
	Timocreonte	Rodos	Invectiva «lír.»	
	Diágoras	Melos	Dit., peán, enc.	
	Lamprocles	Atenas	Ditir., himno	
	Cedeides	Atenas	Ditir.	
	Sófocles (I)	Atenas	Elegía	
	Critias	Atenas	Elegía	S
	Dionisio C.	Atenas	Elegía	B
	Eveno	Paros	Elegía	
	Hermipo	Atenas	Yambo	
	Sócrates	Atenas	Peán; «Esopea»	
	Cinesias	Atenas	Ditirambo	m
	Melantio	Atenas	Ditirambo	m
	Frinis	Mitilene	Ditirambo/Citar	m
	Eurípides	Atenas	Elegía	

Datación	Autor	Procedencia	Variedades	Temas
V-IV	Licimnio	Quíos	Ditirambo, himno	m
	Antímaco	Colofón	Elegía	m
	Jon	Quíos	elegía	B
	Timoteo	Mileto	Ditir., nomos	H
	Sófocles II	Atenas	Elegía	
	Cleobulina (?)		Elegía	
	Telestes	Selinunte	Ditirambo	m
	Arifrón	Sición	Peán a Higía	
	Filóxeno	Citera	Ditirambo	m
IV	Aristóteles	Estagira	Elegía/peán	(encom.)
	Dioniso	Siracusa	Elegía	
	Erina	Telos	Monodia	m
	Filisco	Mileto	Elegía	
	Poliido	Selimbria	Ditirambo	
	Estesícoro II	Hímera	Ditirambo	
	Filóxeno	Léucade	«Deipnon»	B
	Licofrónides			A
	Castorión		Himnos	
	Hermóloco			S

ANTOLOGÍA DE LA LÍRICA GRIEGA ARCAICA

I
EL SIMPOSIO Y EL GRUPO FEMENINO

POETAS YÁMBICOS Y ELEGÍACOS

Sobre el yambo y la elegía

El primer grupo de fragmentos corresponde a poetas arcaicos que compusieron diversas variedades poéticas, pero que son conocidos sobre todo como representantes de la poesía de censura y de escarnio, del yambo. Ni ésta ni las siguientes subdivisiones de la presente *Antología* deben asumirse de forma rígida. De Arquíloco conservamos poemas elegíacos de variado contenido, otros en trímetros yámbicos, algunos en tetrámetros trocaicos y un grupo de *epodos* o composiciones en que se combinan segmentos métricos de diversa naturaleza. Sin embargo, con la única excepción (aparentemente) de las elegías, el tenor predominante de su obra permite la clasificación aquí adoptada. Algo similar podría suceder con Semónides, aunque la autoría de sus elegías presenta algunos problemas.

El yambo

Aunque lo que nos encontramos son formas literarias muy desarrolladas, hay cierto acuerdo en que los orígenes de la poesía yámbica[85] son rituales. Los dioses a los que se vincula

[85] En sentido estricto, un *yambo* es una unidad métrica consistente en la secuencia de una sílaba breve y una larga (⏑–). Sin embargo, el término se usa para designar al género poético en que predomina la censura y el vituperio y, por extensión, también a composiciones de los mismos autores (y, con frecuencia, de similar contenido) a base de un metro distinto, el *troqueo*, secuencia contraria a la anterior (–⏑).

son Deméter y Dioniso, ambos con estrechas relaciones con el mundo agrario, aunque en torno a ellos se hayan desarrollado importantes ritos cívicos y un complejo haz de creencias, incluso de carácter escatológico. En el *Himno a Deméter,* uno de los más antiguos de la colección conocida como *Himnos homéricos,* se recuerda un episodio de la búsqueda que efectúa Deméter de su hija Perséfone (raptada por el dios infernal, Hades/Plutón) en que una criada del rey local eleusinio Céleo consigue hacer reír a la diosa (a pesar de su luto) mediante un lenguaje y unos gestos obscenos, aparentemente impropios de la conducta exigible ante una deidad (aunque en el relato mítico aquélla no conoce la identidad de Deméter) o, al menos, ante una invitada. Dado que el nombre de la esclava es precisamente Yambe y que la transgresión verbal y sexual del orden habitual es propia de numerosos rituales, se postula una relación estrecha entre el verso yámbico y los cultos en que se practica semejante ruptura del orden cotidiano.

Por otra parte, la poesía de Arquíloco (el más antiguo representante del género) y los datos aportados por la inscripción con la biografía del poeta, hecha por el historiador local pario Mnesíepes en el siglo IV a.C., nos llevan claramente al mundo de Dioniso como trasfondo religioso y ritual indudable de esta poesía. A tenor de la citada inscripción[86] fue una composición de contenido *dionisiaco,* considerada «excesivamente yámbica» y, probablemente, ofensiva para algunos ciudadanos, lo que provocó una juicio y condena del poeta que trajo consigo un castigo divino: la esterilidad de los campos y una enfermedad genital no menos preocupante, desgracias que se saldaron sólo (por indicación del oráculo délfico) con la restitución pública de la figura del poeta y un trato digno de un héroe, hasta el punto de que se erigió en la isla un *archilocheion* o templo en su honor. Por otra parte, las hipótesis de Aristóteles sobre el origen de la tragedia y de la comedia, al tratar precisamente de la poesía yámbica, incluye algunas observaciones que parecen marcarnos el mismo camino de relación ritual primitiva

[86] *SEG* 15, 117; su primer editor fue N. Kontoleon, «Νέαι ἐπιγραφαὶ περὶ τοῦ Ἀρχιλόχου ἐκ Πάρου», *Arch. Eph.,* 1952 (1955), págs. 32-95.

con lo dionisiaco. En efecto, cuando procede el filósofo a fundamentar su disyuntiva entre poesía épica y yámbica[87] y a apoyar su teoría sobre los orígenes de la tragedia y de la comedia (en un pasaje de notable dificultad, sobre todo por sus contradicciones), recurre constantemente a términos que tienen algo que ver con Dioniso y el dionisismo: *phalliká* («cantos fálicos»), *dithyrambos* (el canto del «ditirambo», en honor de Dioniso), *satyrikón* (literalmente «canto de sátiros», con independencia de lo que realmente signifique en el pasaje). Además, es sabido que los rituales en que se dan el lenguaje y los gestos obscenos *(aischrología, skōmmata)* pertenecen sobre todo a Deméter, mientras que la invectiva *(oneidismós, psógos)* y el elemento fálico o abiertamente sexual son constituyentes más abundantes en los de Dioniso, aunque todos estos elementos estén mezclados a veces en ambos grupos de ritos.

Aparte de la cuestión de los orígenes, conviene tener presente que la poesía yámbica no es una variedad monolítica ni inmutable a través de los siglos. Los presupuestos rituales y la mordacidad son más evidentes en Arquíloco y, en buena medida, en Semónides, pero en el caso de Hiponacte encontramos ya rasgos algo diferentes: descripción de vivaces situaciones con conexiones cultuales diferentes (el rito de purificación del *pharmakós*, el mundo de la marginalidad y lo furtivo propio de Hermes, etc.). Incorporado después el verso yámbico al diálogo dramático, será la comedia ateniense la más fiel heredera de su espíritu de crítica y de burla. Consecuencia de ello es la reducida presencia del yambo en la sociedad ateniense de los siglos V y IV a.C. Sucede, además, que los testimonios de poesía estrictamente yámbica de ese período son muy escasos y se reducen a poco más que algunos nombres y referencias muy limitadas.

El yambo conocerá una destacable recuperación en época helenística, de la mano de autores como Cércidas, Fénice de Colofón y, sobre todo, Calímaco de Cirene (310-240 a.C.), quien toma como modelo a Hiponacte[88], a quien utiliza en

[87] *Poética* 1449a, 26.

[88] De hecho utiliza el metro característico de este poeta, una variante del trímetro yámbico con la penúltima sílaba larga en vez de breve, denominado coliambo o «yambo cojo».

uno de sus yambos, haciéndole retornar del Hades, como consejero de los envidiosos y pedantes poetas de la corte ptolemaica. También debe recordarse la adaptación del yambo a una modalidad poética nueva que conocemos sobre todo por Herodas, conocida como *mimiambos* (en su mayoría escenas cotidianas en forma dialogada) y su utilización en géneros tan distintos como la diatriba filosófica y la fábula.

La elegía

Es éste uno de los géneros de contenido más variado y larga vida en la literatura griega. En la introducción general ya he comentado el problema que presenta su clasificación genérica. Su rasgo formal distintivo es la utilización del llamado *dístico elegíaco*, una microestrofa (de carácter «epódico») compuesta de un hexámetro y un pentámetro dactílicos, cuya repetición podía alargarse indefinidamente, pero que no se utilizaba, salvo en algunas excepciones de contenido histórico-político (la *Salamina* de Solón, la *Esmirneide* de Mimnermo o la elegía a la batalla de Platea de Simónides) en composiciones muy extensas. Un caso excepcional será el de la *Lide* de Antímaco de Colofón, que abarcaba dos libros.

En diversas lenguas modernas, incluida la española, *elegía* es un término connotado ya con una significación fúnebre y de lamentación. Éste no es su valor antiguo, pero sí podemos observar un fenómeno parcialmente análogo en la antigua Grecia. Se trata de la relación etimológica entre los términos con que se designa el dístico elegíaco y, en general, las composiciones que lo utilizan *(elegeion, elegeia)* con otro más antiguo *(élegos)*, que aparece usado algunas veces (aparentemente) para cantos de lamentación, con acompañamiento de un instrumento de viento, el *aulós* (que, aunque traducimos como «flauta», era más parecido en su sonido a un oboe o clarinete). Sin embargo, no parece que sea el valor primordial. Según Pausanias[89], en Tebas había un trípode de bronce dedicado a

[89] Pausanias, 10, 7, 4-6.

Heracles como ofrenda por Equémbroto de Arcadia, en conmemoración de su victoria en el certamen musical pítico del año 586 a.C. Pausanias da el texto (métrico) de la inscripción, en la que se lee:

> Equémbroto de Arcadia
> ofrendó a Heracles
> este obsequio por su victoria
> en los juegos de los Anfictiones[90],
> cuando cantó para los Helenos
> melodías y elegías.

Pausanias menciona también como vencedor e intérprete del mismo tipo de composiciones a Sácadas y luego dice que esta prueba acabó suprimiéndose porque el sonido de la flauta era de mal agüero y triste, porque, dice, acompañaba a «cantos muy tristes y a *elegeia*». En otras fuentes se insiste en describir la actividad de antiguos poetas-músicos, como el mencionado Equémbroto, Sácadas u Olimpo, como «poetas de cantos y de elegías», con acompañamiento de *aulós*. Dado que a veces, sobre todo a partir del siglo v, *élegos* se utiliza como «canto de lamentación», se ha entendido que ya en la inscripción citada por Pausanias se trata de cantos de lamentación y que éste era su uso fundamental. Sin embargo, como ha señalado Bowie[91], no podemos deducir de todo ello ni que estemos ante antiguas elegías fúnebres (ni siquiera puede demostrarse que ésta sea una variedad importante) ni tampoco que el término *élegos* tuviera esa especialización. De hecho *élegos* era una variante más utilizada para hablar de *elegías*, igual que *elegeion* o *elegeia*[92].

Pocos temas y contenidos escaparon al dístico elegíaco[93]. Por una parte, la elegía podía ser meramente narrativa, sobre todo cuando estaba dotada de un contenido histórico. También podía desarrollar un contenido mítico o intercalarlo con

---

[90] Los estados custodios del santuario, encabezados a la sazón por Tesalia.

[91] Bowie (1986).

[92] ¿Estamos ante una oposición, en Pausanias, del canto de lamentación o ritual —*mèle*— del narrativo-evocativo —*élegos, elegeia*, etc.?

[93] Hay una buena descripción de sus contenidos en West, *Studies*, págs. 18 ss.

el anterior o con otros temas. Sin embargo, lo más frecuente en las composiciones elegíacas es la tendencia a la argumentación reflexiva, con carácter general o privado. Puede dotarse de un tono exhortativo (incluida la arenga guerrera) o de consejo, puede cargarse de crítica. A veces entra en el terreno del yambo, sin llegar a la descarnada expresión o a la escabrosidad de aquél, pero con indudable contenido humorístico o de cruda censura. Puede adoptar un tono más didáctico, introducir enigmas y otros entretenimientos siposiacos, etc. Por supuesto que hay lamentación, de todo tipo: fúnebre, por los reveses de la fortuna o en el amor, etc. Pero, como puede verse, el panorama es mucho más amplio. En resumen: pocos temas (casi ninguno) son exclusivos de la elegía.

El marco de interpretación de la elegía no es único, pero en absoluto es tan variado como el de sus temas. En 1974 West[94] estableció el siguiente agrupamiento de los posibles entornos de 'performance' elegíaca: los preludios de una *batalla* (como exhortación a ésta); la *guardia* o servicio del poeta como soldado; el *simposio civil;* el *kômos* festivo en una celebración; un lugar público (por ejemplo, el *ágora);* improvisación en un lugar de encuentro (como la *lesche:* el pórtico apropiado al encuentro y la charla); la ceremonia *fúnebre;* las competiciones aulódicas en festivales. Sin embargo, en el citado artículo de 1986, Bowie ha demostrado que podemos dejar reducido el elenco a dos ámbitos fundamentales: el *simposio* (sea del tipo que sea) y la *celebración pública.* En efecto, los ejemplos de supuesta interpretación «en la guardia» son perfectamente explicables (incluso más adecuadamente) en un simposio, mientras que debe descartarse la interpretación en el ágora de algunos poemas de Solón, como antes se pensaba. Por el contrario, algunas composiciones de Tirteo y de Mimnermo, por su contenido narrativo y su extensión, debieron de tener como espacio de interpretación el ámbito público. Los recientes hallazgos de Simónides han corroborado lo justificado de esta propuesta[95].

[94] West (1974), págs. 10-13.

[95] Remito a las discusiones en la copiosa bibliografía ya existente sobre dichos hallazgos, recogida en la Bibliografía del presente volumen.

Por su parte, Vetta[96] ha llevado aún más lejos la simplificación, al proponer que también esta segunda variedad de interpretación pública (con referencia al caso concreto de la *Eunomia* de Tirteo) podría tener un doble uso, cívico y privado (en el simposio). En cualquier caso, ya Reitzenstein a fines del siglo pasado había dejado bien establecido el ámbito simposiaco de la elegía[97].

Podría existir una justificación en la perdurable connotación de la elegía como canto de lamento su estrecha relación con el *epigrama*. En sentido estricto es una «inscripción», normalmente funeraria, versificada (mediante el dístico elegíaco), pero el término pasó luego a designar una composición breve en la misma forma métrica, con contenido conmemorativo o gnómico, pero no concebida de modo funcional, sino como mero producto literario. Conservamos colecciones de epigramas (que empiezan a realizarse incluso antes del período helenístico) con atribuciones muy diversas, generalmente coincidentes con los autores de elegías, generalmente pseudepígrafas.

De lo dicho se deduce que yambo y elegía no son géneros contrapuestos necesariamente, sino más bien complementarios. Comparten el mismo espacio de interpretación y, con frecuencia, la temática. Como rasgos más diferenciadores estarían el acompañamiento musical de la elegía (lo que implica un modo de ejecución distinto) y la mayor presencia de la violencia verbal y de la obscenidad (al menos como posibilidades) en el yambo. Como señalaré en cada autor, es evidente que no hay un sola clase de simposio, ni sincrónica ni diacrónicamente, y que, según las circunstancias, podemos apreciar características diferentes. Lo mismo sucede, pues, con las opciones que representan el yambo y la elegía, según circunstancias, autores y contextos. En la Atenas del siglo v surgirá una alternativa simposiaca a ambos géneros (aunque con incorporación eventual de sus formas métricas), el *skolion*, el canto de banquete breve, improvisado, con temática

[96] Vetta (1992), pág. 187
[97] *Epigramm und Skolion*, Giessen, 1893.

estrechamente emparentada con la de la elegía (dada su variedad, algo nada extraño), aunque también con la incorporación de motivos referentes a las tradiciones locales atenienses.

ARQUÍLOCO DE PAROS

Activo en pleno siglo VII a.C., ya que nace en su primera mitad[98], es hijo de Telesicles, personaje emparentado con los jonios que introdujeron el culto de Deméter en la isla de Paros y partícipe en la colonización de la isla de Taso, al norte del Egeo, en cuyas vicisitudes históricas se verá implicado el propio Arquíloco, especialmente en la lucha contra los vecinos tracios. De las fuentes antiguas obtenemos una imagen aparentemente contradictoria. Por un lado, es un poeta admirado, a veces considerado a la misma altura que Homero o Hesíodo, un modelo seguido incluso por los poetas romanos. Por otro, conoce una opinión negativa, como autor de composiciones excesivamente violentas y destructivas, mordaces y llenas de odio y crudeza sexual. En este retrato negativo han influido mucho textos, como el de Critias, quien aseguraba que Arquíloco había hablado de sí mismo como de un bastardo, mercenario, intratable para los amigos y brutal con los enemigos, adúltero y lascivo y, por si faltaba algo, desertor (por haber arrojado el escudo). Casi todas estas afirmaciones proceden de la suma de ciertas expresiones que se encuentran en los fragmentos que conocemos y suponen una inaceptable interpretación literal, descontextualizada y con aplicación directa al yo del poeta que es tan distorsionante como la tendencia actual a no

[98] No hay posibilidad de una datación fija ni de su nacimiento ni de su muerte e incluso el período de madurez es discutido, con propuestas que oscilan en asignaciones más altas o más bajas dentro del siglo. Menciones como la de Giges o la del eclipse de sol deben usarse con precaución.

aceptar como auténtica ninguna referencia «biográfica» ni como reales las experiencias relatadas en sus poemas. Veamos, por ejemplo, lo que sucede con el episodio biográfico más comentado en las fuentes desde época helenística: la ruptura, a iniciativa del futuro suegro, Licambes, del compromiso matrimonial con la hija de éste, Neobula, y la consiguiente reacción despechada del poeta. Sus ataques a la familia de Licambes, con el uso más acerado y brutal del verso yámbico, provocaron, según esas fuentes, no sólo el descrédito de dicha familia, sino el suicidio por ahorcamiento de sus miembros[99]. La publicación en 1974 de un papiro de Colonia con el fragmento que en esta selección lleva el número 7 reavivó dicha polémica, ya que en él aparece mencionada Neobula y el interlocutor femenino parece ser una hermana más joven de aquélla. Según la hipótesis de West[100], que escojo como representativa de la tendencia «antibiográfica», los nombres de Licambes, Neobula o el de la supuesta madre de Arquíloco, Enipo, por ser «parlantes»[101] no son sino meros 'stock-characters', utilizados a los efectos destructivos del yambo en situaciones inventadas *ad hoc*. Es cierto que algunos de estos nombres pueden ser invenciones para encubrir nombres reales, pero esto no invalida la existencia de las experiencias relatadas. Además, el nombre de Licambes figura en la inscripción biográfica de Mnesíepes hallada en el *Archilocheion* de Paros y el de un compañero del poeta aludido con cierta frecuencia, Glauco, figura también en un epitafio arcaico. Cuestión diferente es que las referencias *reales* del poeta hayan podido servir para configurar una estructura del relato biográfico muy particular, con una estructura y con elementos (algunos quizá de carácter mítico-ritual) que no tienen por qué encontrar correspondencia absoluta en la realidad[102].

---

[99] Véanse los *Testimonios* núm. 19 a 32 de la edición de Gerber (1999).

[100] West (1974), págs. 26 ss.

[101] Licambes estaría compuesto de «lobo» y una supuesto radical para indicar «andar» (en absoluto seguro); Neobula podría entenderse como «la que cambia de decisión»; Enipo es en persona la «censura».

[102] Defensores de la interpretación pseudo-biográfica son C. Miralles y J. Pòrtulas (1982). Para la aceptación biográfica (con posibilidad o no de que los nombres sean ficticios), cfr. Bossi (1990) y Suárez de la Torre (2000), con las respectivas bibliografías.

La opinión positiva e incluso heroificadora de Arquíloco la testimonian perfectamente las dos inscripciones biográficas que se han conservado, procedentes del monumento construido en honor del poeta en su ciudad natal[103]. Una, ya citada, es del siglo III y su texto se debe al historiador local Mnesíepes y otra del siglo I, cuyo autor es Sóstenes. A ambas les debemos fragmentos (o partes de ellos), que se citan para ilustrar el relato biográfico. La primera tiene el enorme interés de recoger una narración de la particular *iniciación* del poeta por las Musas (el poeta deduce que son ellas las mujeres que, cuando iba con una vaca para su venta, se le aparecen y, tras un intercambio de bromas de tono subido, desaparecen y en el lugar donde estaba el animal él encuentra una lira), así como de la calamidad que afectó a sus conciudadanos cuando, tras dirigir él un coro cuyo canto (en cuyo fragmento aparecen referencias dionisíacas) fue considerado «excesivamente yámbico», se vio juzgado y condenado. Una plaga de esterilidad de los campos y de las personas asoló la ciudad, hasta que el oráculo apolíneo aclaró que había que restituir la libertad al poeta y honrarle debidamente. Su misma muerte, como soldado combatiente, quedó envuelta en cierta leyenda. El guerrero que le había dado muerte, Calondas, recibió la censura del propio Apolo, por boca de la Pitia délfica, quien no le dejó entrar en el templo para hacer una consulta, a lo que Calondas (apodado «El cuervo») replicó que se trataba de un acto en el cumplimiento del deber; entonces recibió la indicación de irse al Ténaro (una de las entradas al mundo infernal) y propiciarse el alma de un individuo llamado «Cigarra», sin duda una enigmática forma de designar al «cantor» Arquíloco, una vez más retratado como un ser amado por Apolo.

En cuanto a los fragmentos conservados, en las ediciones al uso se agrupan en *elegías*, *yambos*, *tetrámetros* y *epodos*, aparte de otros de insegura adscripción. Aunque hay algunos motivos recurrentes (por ejemplo, elementos diversos de la historia acaecida con Licambes y su hija afloran repetidamente), tam-

[103] *IG* XII 5, núm. 445 (inscripción de Sóstenes); *SEG* 15 (1958) 117 (inscripción de Mnesíepes). Cfr. *supra* n. 86.

bién hay ciertas diferencias. Como es lógico, algunos elementos de *reflexión*, *lamentación* y *exhortación* se acumulan entre las elegías, pero, como puede verse en el fragmento 3, el tono desenfadado también está presente. En los yambos hay más indicios de poesía de escarnio y léxico «obsceno», pero también comparte algún motivo con la elegía. En los tetrámetros encontramos además algún relato bélico (o así lo parece). En los fragmentos de epodos conocidos se acumulan los ataques contra Licambes y su familia por diversos procedimientos. Un rasgo característico es la presencia de la fábula, en su primera aparición en la literatura griega con cierto desarrollo, aunque ya Hesíodo había recurrido a ella con fines admonitorios y aleccionadores. En Arquíloco parece que era un complemento ingenioso, en sus ataques a Licambes, de los ejemplos míticos, que, por desgracia, no aparecen en los fragmentos conservados, aunque tenemos noticias de su uso por el poeta.

Arquíloco, en suma, es un magnífico representante de la función que puede ejercer una poesía de raíces rituales en la sociedad en la que se desarrolla: la contribución a mantener el equilibrio de esa sociedad atacando los abusos y desequilibrios entre sus miembros, aunque su propia divulgación no esté exenta de violencia verbal.

Los siete fragmentos que a continuación se traducen tratan de representar los variados registros de la poesía arquiloquea y las distintas formas métricas. Las tres primeras composiciones pertenecen a sus elegías, con temas que nos hablan de la actividad de Arquíloco como guerrero, pero, más en concreto, sobre su modo de valorar ese mundo. El primero sirve de definición de la doble faceta del poeta. El siguiente enlaza el mundo del banquete con el de la vida a bordo de la nave: los límites quedan desvanecidos, pero la memoria de los comensales comparte la experiencia recordada. El fragmento del escudo (no tan anitibélico como se piensa) también debemos entenderlo en su contexto de interpretación, en la convivencia del grupo de guerreros que tiene bien presente la tradición heroica épica (de cuyo espíritu no está tan lejos, pero sí de sus circunstancias). Los fragmentos 4 y 5 corresponden a composiciones en yambos: las sensatas aspiraciones de un carpinte-

ro y la proclamación de la importancia del valor frente a lo superfluo quedan aquí reflejadas. El sexto es un ejemplo de «diálogo consigo mismo» en que la particular concepción griega del psiquismo permite llegar a este «diálogo» exhortativo. Por último presento una traducción del poema que se ha popularizado como *Epodo de Colonia* (por la forma métrica —epodo— y por la ciudad de conservación del papiro en que se ha conservado el texto, P. Colon. 58 [*inv.* 7511], 1-35), editado en el año 1974. Se trata de un ejemplo excepcional de las posibilidades dañinas del yambo en su forma epódica: la rememoración, ante el grupo de conciudadanos, de la experiencia erótica mantenida con la hermana joven de Neobula, la aniquilación de la familia de Licambes, quien rechazó el matrimonio de aquélla con el poeta, mediante la propagación de la vejación (¡en lenguaje poético y términos heredados de la épica!).

1. Poesía y guerra: proclamación del poeta (Fr. 1 West)

Yo soy un servidor del soberano Enialio[104]
y de las Musas conozco el don ansiado[105]

2. Cuando el simposio es una «navegación» (Fr. 4 West)

... / extranjeros ... / una cena... / ni para mí ... .'
mas ¡venga! ¡Pasa con la jarra entre los bancos de la nave veloz,
arranca las tapaderas de las cóncavas tinajas
y saca vino tinto de la hez; pues tampoco nosotros
podremos estar sobrios en esta guardia[106].

3. El motivo del escudo abandonado (Fr. 5 West)

Algún Sayo se envanece con mi escudo; aquel que, junto a un [arbusto,
arma intachable, abandoné mal de mi grado.

---

[104] Antigua divinidad guerrera, presente ya en los textos de las tablillas micénicas, identificada pronto con Ares.

[105] En contra de una opinión relativamente extendida, que hace de estos versos una proclama casi «revolucionaria», no estamos tan lejos de Homero: cfr. M. Cannatà Fera, «Archiloco homericotatos», en *Poesia epica greca e latina*, Soveria Mannelli, 1988, págs. 55-75.

[106] Ateneo (483d; al menos los versos 5-9; al comienzo se añade el texto de P. Oxy. 854) lo cita a propósito de los tipos de vasos y copas. Parece un poema adecuado para ser entonado en un banquete, aunque no sea necesariamente «a bordo». Es decir, es válido en sentido real y figurado y como evocación de experiencias compartidas.

Mas yo me salvé. ¿Qué me importa aquel escudo?
¡Que se pudra! De nuevo lograré otro no peor[107].

4. Aspiraciones de un carpintero (Fr. 19 West)

No me importa de Giges la fortuna, de aquel tan rico en oro;
jamás de mí se apoderó la envidia, ni me irritan
las obras de los dioses; y no ansío la poderosa tiranía.
Lejos en verdad está de mis ojos[108].

5. La ruptura de los cánones (Fr. 114 West)

No me gusta el general corpulento o que a zancadas camina
o que presume de rizos o cuida su afeitado.
El mío ha de ser menudo, que en sus canillas se aprecie que [es zambo,
plantado firmemente sobre sus pies, lleno de valor.

---

[107] Los Sayos son un pueblo de Tracia, aunque, según Hesiquio, tal nombre corresponde a una denominación tardía de los Cícones. El fragmento, citado en muy diversas fuentes, pero transmitido completo sólo en Plut., *Inst. Lac.* 34 *(Mor.* 239b), es el ejemplo literario más antiguo de este motivo, que se convertirá en tópico; los otros ejemplos más notables de la literatura grecolatina se dan en Alceo (fr. 401b), Anacreonte (fr. 381b) y Horacio *(Carm.* 2, 7, 9-10).

[108] Uno de los fragmentos más célebres de Arquíloco, transmitido o mencionado por muy diversas fuentes así como imitado y readaptado, entre otros, por Anacreonte, donde se encuentra otro fragmento no menos célebre (fr. 4 Gentili):

> «Ni querría yo de Amaltea el cuerno
> ni por ciento cincuenta años
> ser el rey de Tarteso».

Gracias a una cita aristotélica *(Retórica,* 1218b, 23 y escolio *ad loc.)* sabemos que aquí no habla el poeta en primera persona, sino el carpintero Carón, y que estamos al comienzo de la composición. Aunque coincide con una reflexión sensata, propia del pensamiento griego, acerca de la moderación en las riquezas, la falta de contexto impide saber si hay una mayor carga irónica de lo que parece, como algunos han supuesto.

6. El monólogo es un diálogo (Fr. 128 West)

¡Corazón, corazón mío, por irresistibles penas agitado!
¡Arriba! ¡Frente a los enemigos, saca tu pecho y defiéndete
y en las insidias de tus contrarios, firme cerca de ellos, aguanta
[en pie!
No te jactes ante todos si eres vencedor
ni, vencido, te lamentes en casa postrado.
Con tus alegrías regocíjate y con las desgracias aflígete
sin desmesura: ve comprendiendo qué clase de cadencia al
[hombre rige![109].

7. La seducción de la joven[110] (Fr. 196.ª West)

«... absteniéndote por completo; pero igual [atrevimiento...]
Así que, si estás apurado y te acucia tu pasión,
hay en nuestra casa una
que ahora siente gran deseo...
hermosa doncella tierna. Y creo yo que ella posee
una belleza intachable.
Haz que ella sea tu amiga...»

---

[109] Debe tenerse en cuenta que, al proceder el poeta a una especie de «antropomorfización» del órgano de las pasiones (el *thymós* griego), de hecho este «diálogo» se convierte en una especie de alocución al conjunto de los ciudadanos: todos quedamos implicados en la reflexión.

[110] La situación descrita es la siguiente. Primero leemos la parte final de la intervención de una mujer joven a la que, en la parte no conservada del poema, el interlocutor masculino ha debido de hacerle proposiciones de carácter erótico. La mujer lo rechaza y alega que hay otra más dispuesta que ella (luego sabemos que se trata de Neobula). A continuación, el personaje masculino (entendemos que es Arquíloco) insiste en su petición y trata de ganarse los favores de la joven con una variada argumentación, que empieza con una *captatio benevolentiae*, sigue con la comparación despreciativa de la otra mujer y concluye con la expresión de su ardiente pasión en términos metafóricos que describen la propuesta de proceder a una relación no plena. La palabra ejerce el efecto seductor buscado y la escena concluye con la relación sexual propuesta y la eyaculación del varón.

Tales fueron sus razones y así yo le replicaba:
«¡Hija que eres de Anfimedo,
la noble y [prudente] mujer
a quien ahora en su seno acoge la tierra lóbrega!
Delicias de la diosa hay muchas
para los hombres jóvenes,
aparte del divino asunto; cualquiera de ellas bastará;
pero eso con calma,
cuando se torne negro...
tú y yo con ayuda de un dios lo decidiremos.
Obedeceré según me mandas.
Mucho [ansío penetrar?]...
al pie del cercado y bajo... de sus puertas.
No tengas ningún reparo, amiga;
me detendré al llegar a tu jardín,
donde crece la hierba. Ahora date cuenta bien de esto: ¡A
[Neobula
que otro hombre la posea!
¡Ay, ay! pasada está, te dobla la edad,
y su flor de juventud se ha echado a perder
y el encanto que antes poseía.
pues hartazgo [nunca tiene.]
Ya ha mostrado la medida de su [lozanía] esa enloquecida
[mujer.
¡Apártamela a los cuervos! Que eso no...
que yo, con una mujer de esa calaña,
sea en el hazmerreír de los vecinos;
con mucho a ti te prefiero,
pues tú no eres infiel ni tienes doblez,
mientras que ella es mucho más tornadiza
y a muchos hace amigos suyos;
tengo miedo de engendrar hijos ciegos y prematuros
por su afán acuciado,
tal como hacen las perras».
Tales fueron mis razones; y tomé a la joven
y la hice echarse entre esplendorosas flores.
La cubrí con mi suave manto
mientras rodeaba su cuello con mis brazos,
agitada de temor cual cervatillo,

y puse mis manos con dulzura sobre sus pechos,
[por donde] dejó ver la frescura de su piel,
encanto de su juventud,
y abrazando su hermoso cuerpo,
expulsé mi blanco vigor, al tiempo que rozaba su rubio [cabello]

SEMÓNIDES DE SAMOS

SEMÓNIDES era nativo de la isla de Samos, pero participó (sin son fiables nuestras fuentes) en la colonización de Amorgos, por lo que con frecuencia se le designa con este origen. Incluso una fuente le asigna la fundación de las tres ciudades principales de la isla (Minoa, Egíalo y Arcésima), lo que parece bastante exagerado, aunque es cierto que la primera de ellas es fundación samia. El principal problema para una datación samia surge, una vez más, de las discrepancias e inexactitudes de las fuentes. La secuencia establecida por Proclo[111] (Arquíloco-Semónides-Hiponacte) incluye como coetáneo del poeta a un personaje llamado Ananio (distinto del poeta homónimo) que no podemos identificar. Las alternativas propuestas para este posible error textual son las del rey macedonio Amintas (540-498 a.C.) o Argeo (684-647). Recientemente Hubbard[112] ha defendido la datación baja del poeta (coincidente, más o menos, con la de Hiponacte), con argumentos interesantes, pero no del todo convincentes. El origen de la mujer de la tierra y del mar no tiene por qué relacionarse con teorías filosóficas sobre los elementos de la naturaleza presentes en los pensadores jonios del siglo VI o con las teorías médicas de Alcmeón de Crotona, sino que pueden explicarse perfectamente desde una tradición puramente poética, aparte de que en el pasaje en cuestión este autor sigue

[111] *Chrest.* (= Phot. 239, pág. 319B, 27-31 B.).

[112] Th. Hubbard, «Elemental Psychology and the Date of Semonides of Amorgos», *Am. Journ. of Phil.* 115 (1994), págs. 175-197 (176-181).

una lectura del texto distinta a la que considero aceptable, como se indica en su lugar. Por otra parte, en su biografía hay algunos rasgos de cuya autenticidad se ha dudado algunas veces, por el estrecho paralelo con la de Arquíloco. Se nos dice que también hizo víctima de sus ataques a un personaje local, cuyo nombre aparece transmitido como *Orodoécides*, para el que se han dado diversas alternativas, pero no conservamos ningún fragmento identificable con este episodio. En cualquier caso, su poesía presenta bastantes rasgos en común con la de Arquíloco e Hiponacte y no creo que deba ponerse en duda que obedecieran, al menos en parte, a experiencias vitales semejantes.

De los escasos fragmentos conservados sólo dos poseen cierta extensión y la idea que podemos formarnos de su obra es muy imperfecta. Estos y algunos otros proceden de la selección efectuada en el siglo V d.C. por el macedonio Estobeo, con afán educativo y moralizante, hecho que debemos tener en cuenta para efectuar cualquier valoración. El primer fragmento presentado recoge lo sustancial del pensamiento griego arcaico acerca de la pequeñez del ser humano, sometido a los dioses y al destino, aunque no es totalmente coincidente con las ideas que encontramos en otros autores arcaicos. Por ejemplo, mientras que en Arquíloco el hombre está dotado de un *thymós* que se ajusta a los vaivenes de la fortuna, en este poema semonídeo el individuo ni siquiera posee un *noûs* con el que tomar conciencia de su situación, por lo que es asimilado al ganado que pace. Fränkel pensaba que el poema está incompleto y que nos falta una exhortación final, en tono positivo, a los miembros del simposio. Esta hipótesis es imposible de verificar, pero muy razonable, dada la naturaleza del yambo y de su entorno de interpretación. Incluso es probable que se añadieran referencias más concretas a situaciones de todos conocidas.

En cuanto al segundo fragmento, se trata de un interesante ejemplo de forma literaria con un origen popular: el enfrenta-

---

[illegible]

106 H. Fränkel (1969³), pág. 231.

miento entre sexos, que encontramos con frecuencia ritualizado en la religion griega. Schear[115] ha sugerido que el contexto debía de ser el simposio masculino precedente a una ceremonia nupcial, en el que sus participantes reafirmaban su superioridad mediante este cruel y despreciativo catalogo. Para Hubbard[116] la forma de expresar el origen de cada especie femenina implica el conocimiento de la teoria pitagorica de la transmigracion (una de las razones para su datacion baja del poeta). Es posible, pero hay que tener en cuenta que, llevada a este extremo, la aplicacion de la teoria era perfectamente reversible contra el varon. Lo que si esta claro es la relacion con la tradicion fabulistica y a la antigua tendencia a la asimilación etologica de humanos y animales, algo que aqui Semonides presenta de forma muy original y eficaz[117].

[115] I. Schear, «Semonides Fr. 7, Wives and their Husbands», *AJPh* n.º 3 (1984), pags. 39-49

[116] Citado *supra* en n. 112

[117] Por lo demas, los similes animales se acumulan en los fragmentos conservados de Semonides: *cfr.* 8, 11 al 16 y 25 West. Estos fragmentos pueden leerse en las traducciones de Rodriguez Adrados (1981) o Suarez de la Torre (2002).

1. Sobre la miseria humana (Fr. 1 West)

Hijo mío, Zeus gravitonante posee el cumplimiento
de todo cuanto existe y todo lo dispone según su voluntad.
Pero los hombres no tienen conciencia de ello,
sino que, pendientes de lo de cada día,
como ganado viven, sin tener idea
de cómo hará la divinidad que cada cosa concluya.
La esperanza y la confianza alimentan en todos
irrealizables propósitos: unos aguardan a que llegue
un día, otros los ciclos anuales;
pero no hay un solo mortal que no tenga la esperanza
de llegar al nuevo año con la amistad de Pluto[118] y de sus bondades.
Mas apresúrase la vejez despreciable a atrapar al uno,
antes de que llegue al límite; a otros mortales
los destruyen lamentables enfermedades; a otros, por Ares doblegados,
envíalos Hades bajo la negra tierra;
otros mueren en el mar, batidos por el huracán
y el abundante oleaje, cuando ya no pueden subsistir;
otros se cuelgan de un lazo, en lamentable destino,
y por propia decisión abandonan la luz del sol.
Así, nada hay libre de males, sino que innumerables
son los espíritus de la muerte e imprevisibles las desdichas
y las cuitas para los mortales. Pero, si me hicieran caso,
no estaríamos ansiosos de desgracias, ni nos atormentaríamos
sometiendo nuestro ánimo a terribles dolores.

[118] Divinidad que personifica la riqueza.

2. Una visión negativa de la mujer (Fr. 7 West)

Diverso crearon los dioses de la mujer el talante
en un principio. A una la sacaron de la cerda de hirsuto pelaje;
ésta tiene por su casa todo sucio de barro,
en desorden y rodando por tierra,
mientras ella, sin lavarse, con sucios vestidos,
entre basuras sentada, engorda.
A otra la crearon de la taimada zorra,
mujer que todo lo sabe; nada malo se le escapa
ni tampoco nada bueno;
con frecuencia de una cosa buena dice que es mala
y de la mala que es buena, y según las ocasiones sus intenciones altera.
Hicieron a otra de una perra, malvada, la maternidad en persona;
es aquella que todo quiere oír y ver
y que, con los ojos bien abiertos, va errabunda por doquier
ladrando, aunque no vea a ser humano alguno.
Ni con amenazas podría hacerla callar un hombre,
ni aunque encolerizado le arrancara con una piedra
los dientes o bien le hablara con dulzura,
ni siquiera aunque se halle sentada junto a los huéspedes;
por el contrario, mantiene sin cesar incontenible griterío.
A otra la moldearon de tierra los Olímpicos
y se la dieron imbécil al hombre, pues tal mujer
no sabe nada malo ni nada bueno
y la única labor que conoce es la de comer.
Y cuando los dioses envían el maldito invierno,
tiritando arrastra su silla cerca del fuego.
Del mar crearon a otra, que doble carácter encierra en su corazón.
Un día ríe y está alegre;
la elogiará el huésped que en casa la haya visto:
«no existe otra mujer mejor que ésta
entre todos los mortales, ni más hermosa».
Pero al otro día no soportarás ni contemplarla con tus ojos

ni acercarte a ella, porque entonces muestra terrible rabia,
como una perra que protege a sus cachorros
y se torna arisca y desagradable para todos
por igual, enemigos o amigos.
Del mismo modo que la mar con frecuencia permanece serena,
inofensiva, gran gozo para los marineros,
en la estación del verano, pero muchas veces se irrita,
por resonantes olas conmovida...
a ella se asemeja sobremanera tal mujer en su carácter:
también la mar posee naturaleza mudable.

A otra la hicieron de la burra tozuda de color ceniza:
es la que, por la fuerza y con reprimendas, de mala gana
soporta todo y realiza un trabajo
satisfactorio. Mientras tanto, come en su habitación
de noche, de día, y come junto al hogar.
Además acepta por igual como compañero a cualquiera
que llegue en busca del quehacer de Afrodita.

A otra la hicieron nacer de la comadreja, nefanda raza la-
[mentable,
pues no posee un solo don bello ni ansiable ni grato ni deseable.
Enloquecida busca la unión amorosa,
pero al hombre que se acerca náuseas provoca.
Con sus robos causa a los vecinos perjuicios numerosos
y con frecuencia se come ofrendas aún no sacrificadas.

La yegua presumida, de crines cubierta, engendró a aquella
[otra
que esquiva los trabajos serviles y la miseria,
que no pondría sus manos en la muela
ni sostendría la criba ni sacaría de su casa la basura
ni se sentaría junto al horno, para evitar el hollín;
sólo a la fuerza consigue atraer a su marido.
Unos días se lava la suciedad
dos veces; otros, tres. Se unge con perfumes
y siempre lleva la melena bien peinada,
abundante, salpicada de flores.
Hermoso espectáculo es en verdad una mujer así
para los demás, pero para su marido se convierte en una des-
[gracia,
si no es un tirano o portador de cetro

el que con tales adornos despierta el orgullo en su ánimo.
A otra, de la mona: ésa es, sin comparación,
la mayor calamidad que Zeus a los hombres envió.
¡Qué horrible rostro! Cuando una mujer así
camina por la ciudad es el hazmerreír de todo el mundo:
Corta de cuello, lo mueve con fatiga;
no tiene culo, es toda extremidades. ¡Ay! ¡Desdichado hombre
el que abraza tal calamidad!
Se sabe todas las argucias y trucos,
como una mona, y no le importa el ridículo.
No sería capaz de hacer bien a nadie; por el contrario
durante todo el día observa y medita
cómo puede hacer daño, y el mayor posible.
A otra, de la abeja. ¡Afortunado quien la toma por esposa!
Es la única que no deja posarse sobre sí el reproche.
Por obra suya florece y medra la hacienda.
Amorosa envejece con su amante esposo,
engendrando hermosa y renombrada prole;
se distingue entre las mujeres
todas y divina gracia la rodea.
No gusta de sentarse entre las mujeres
allí donde sus conversaciones son procaces.
Tales mujeres son para los hombres gozoso don
de Zeus, las mejores y más prudentes.
Mas las otras razas femeninas, por maquinación de Zeus
existen todas y entre los hombres se quedarán.
Pues el mayor mal que creó Zeus fue éste:
las mujeres. Incluso aunque parezcan reportar alguna utilidad
a su marido, en desgracia todo se le convierte;
jamás podrá pasar de buen humor todo el día
quien con una mujer convive,
ni conseguirá arrojar pronto de su casa el Hambre.
odioso habitante de su hogar, hostil entre las divinidades.
Y cuando el hombre cree tener más motivos para solazarse
en su casa, bien por concesión divina o por humana causa,
encuentra ella motivo de censura y se arma para la batalla.
Pues donde hay una mujer, ni siquiera acogerían
en esa casa con amabilidad a un huésped cuando viene.
Aquella que parece tener más cordura,

viene a ser la que mayores afrentas provoca,
pues, mientras el marido está boquiabierto, los vecinos
lo contemplan con sorna pensando: «¡Qué engañado está!»
Cada uno, al mencionarla, a su mujer alaba
y a la del otro critica,
sin darnos cuenta de que nos ha correspondido la misma suerte,
pues ése es el mayor mal que Zeus ha creado
y nos ha impuesto la terrible atadura de sus grillos,
desde que Hades acogió a aquellos
que por causa de una mujer disputaban.

HIPONACTE DE ÉFESO

En el caso de Hiponacte sí podemos estar seguros de su pertenencia a un nivel cronológico más tardío que el de Arquíloco. El entorno histórico de su vida corresponde a un momento en que la floreciente ciudad de Éfeso, como todo el mundo jonio circundante, conoce la amenaza de los no menos pujantes imperios vecinos. En 560 a.C., el lidio Creso había llegado a sitiar la ciudad. No mucho después, en 546 a.C., ese reino lidio conocerá la derrota, pues en ese año Ciro ocupa Sardes. En 541 a.C., el general persa Hárpago toma la ciudad de Éfeso, hecho que puede explicar (aunque no es nada seguro) el exilio de nuestro poeta en Clazómenas, cuya madurez, según Proclo[119], se situaba en plena época de Darío (522-486 a.C.). De nuevo encontramos una rivalidad como hecho destacado por las fuentes en la vida del poeta. En este caso se trata del enfrentamiento con dos escultores, Búpalo y Atenis. En una estatua (ahora desaparecida) que fue hallada en Delos figuraban los nombres de Arquermo y Micciades, hijo y nieto de un célebre escultor llamado Melas. Por Plinio sabemos que aquéllos eran precisamente el abuelo y el padre de Búpalo y Atenis, que vivieron en la Olimpíada 60 (540-537 a.C.) y que gozaron de gran fama en Quíos. Asimismo se repite con Hiponacte el motivo biográfico de la iniciación, con rasgos propios de la poesía yámbica. En efecto, en el fragmento que ahora se edita como núm. 186 bis[120] una

[119] *Crestomatía*, 7 ap. Phot. *Bibl.* 239 (pág. 319b, 27-31 B.).

[120] Puede verse ya en la edición de Gerber (1999).

mujer anciana, de nombre Yambe, recrimina al poeta porque está a punto de volcarle el barreño en el que ella está lavando la ropa a la orilla del mar. Ella se dirige a él en el metro cuya invención asignamos precisamente a Hiponacte, el coliambo[121]: de esta manera fortuita habría surgido la idea de componer en versos de esa naturaleza[122].

La poesía de Hiponacte, cuyo conocimiento hemos podido enriquecer gracias a los textos papiráceos, tiene rasgos bien definidos, no siempre coincidentes con los de la arquiloquea. Nos encontramos con escenas de gran vivacidad, que anticipan situaciones propias de la comedia ática, rasgos lingüísticos de muy diversa naturaleza, incluidos los préstamos de lenguas vecinas del mundo jonio, así como numerosos *hapax legomena*.

Tres son las características principales de la poesía aristofánica. Primero, la trasposición de situaciones cotidianas a un escenario de parodia mítica, sobre todo de episodios de la épica homérica. Ello se debe sobre todo al recurso a la figura de Ulises como *alter ego* de la del poeta[123]. Se trata de una fusión entre el presente de la acción poética y el nivel de ficción mítica que encuentra un fácil elemento de engarce en la figura de Arete, nombre tanto de la mujer por la que se supone que rivalizaron Hiponacte y Búpalo (no pienso que sea exacto la deducción que suele hacerse de que es la *madre* de Búpalo) como de la esposa de Alcínoo, la reina de los Feacios. El segundo rasgo es parodia ritual, utilizada para reforzar la eficacia de la sátira yámbica. Debido a esto, Hiponacte es uno de los mejores testimonios literarios antiguos sobre el ritual de purificación griego del *pharmakós*, equivalente a lo que en la tradición semítica o hitita se describe como «chivo expiatorio», sólo que la víctima propiciatoria en la que recae la puri-

---

[121] Un trímetro yámbico en el que la penúltima sílaba es larga, en vez de breve.

[122] *Vid.* R. M. Rosen, «A Poetic Initiation Scene in Hipponax?», *Am. Journ. Phil.* 109 (1988c), págs. 174-179; R. L. Fowler, «Two More New Verses of Hipponax (and a Spurium of Philoxenus)?», *Ill. Class. St.* 15 (1990), págs. 1-22.

[123] Cfr. el análisis de R. M. Rosen, «Hipponax and the Homeric Odysseus», *Eikasmos* 1 (1990), págs. 11-25.

ficación es un hombre. Por último destaca el empleo de una técnica narrativa muy viva, con abundancia de elementos escrológicos y escatológicos, como es propio de la tradición yámbica.

1. Plegaria a Hermes (Fr. 42 Degani)

a) Hermes, querido Hermes, cachorro de Maya, Cilenio[124],
te suplico, pues no hago más que tiritar de mala manera
y me rechinan los dientes...
b) concede un manto a Hiponacte y una capita,
sandalitas, zapatillitas y sesenta
estateres[125] de oro del otro platillo.

2. (Fr. 43 Degani)

Pues no me diste nunca un manto
grueso, remedio en invierno contra la tiritona,
ni me abrigaste los pies con tupidas zapatillas,
para que no se me agrieten los sabañones.

3. (Fr. 44 Degani)

A mí la riqueza, como está del todo ciega,
jamás vino a casa a decirme: «Hiponacte,
te entrego treinta minas de plata
y todavía muchas otras cosas más».
¡Qué mezquina es de sentimientos!

---

[124] El monte Cilene está en Arcadia. Es la residencia de la ninfa Maya, su madre, que engendra a Hermes unida a Zeus.

[125] Una variedad de moneda. El platillo es el de la balanza que está más cargado.

4. Un encuentro furtivo algo apurado (Fr. 86 Degani)

... / ... llegó... / ... remedio (?)
de (su) poleo...
y me preguntó el...
diciendo... / sino que hacia la... / por el suelo...
Nos desnudábamos...
nos mordíamos y nos besábamos,
mientras mirábamos a través de la puerta...
para que no nos sorprendiera...
desnudos...
y ella se apresuraba...
mientras yo copulaba... y...
mientras yo arrastraba hasta la punta (el prepucio?)
como si frotara una salchicha.
Mandé a la mierda a Búpalo...
y a mí al punto me arrojó (?)...
y persistíamos (?) en nuestra faena...
Yo, como el que... la vela plegada (?)...
degollar...

5. Casi es peor el remedio... (Fr. 95 Degani)

En jerga de maricones: «Tu culo junto... (?)»
Y empezó a molerme el testículo de la...
con la rama de higuera como si fuera el fármaco,
(atado) entre ramas ahorquilladas (?).
Y así entre dos martirios...
la rama por un lado me...
por encima me caía
él haciéndome aplicaciones con boñiga.
Mas apestaba la letrina; y al olor acudieron
más de cincuenta escarabajos zumbando.
De ellos unos iban cayendo sobre...

y lo derribaron, otros... sus dientes (?),
otros cayeron sobre las puertas (?)...
del que en Pígelas[126]... (15)
(...perforaban?...).

[126] Es un topónimo, pero encierra también un juego de palabras cómico con la palabra griega «culo» *(pyge)*.

CALINO DE ÉFESO

Para los Antiguos era uno de los posibles «creadores» de la elegía, honor disputado con Arquíloco y Mimnermo. Su datación es más o menos coincidente con la del primero (mediados del siglo VII a.C.). Estrabón[127] (autor al que debemos la transmisión de casi todos los fragmentos de este poeta) decía que Arquíloco era más reciente, porque hablaba de las «desgracias de los Magnesios», mientras que Calino los describía como un pueblo próspero y contaba su victoria sobre los de Éfeso, es decir, antes de que conocieran la invasión de una tribu de Cimerios, los Treres, y su derrota a manos de los Jonios. Es precisamente la amenaza de los Cimerios la que sirve de trasfondo a los escasos fragmentos conservados de este poeta. El fragmento aquí traducido, el más largo que podemos leer del autor, también es probable que aluda a esa amenaza. Se trata de un pueblo que, procedente del territorio transcaucásico, arrasó diversos estados minorasiáticos y llegó hasta Éfeso, a cuyo templo de Ártemis prendió fuego. En esta exhortación encontramos algunos motivos tópicos de la variedad de elegía guerrera, ya conocidos desde Homero: admonición al valor y sentido de la vergüenza de los jóvenes guerreros, importancia de la defensa de lo propio y el tema de la gloria y el respeto entre sus conciudadanos.

[127] Estrabón, 14, 1, 40.

ELEGÍAS

La exhortación a la lucha en el banquete (Fr. 1 Gentili-Prato)

¿Hasta cuándo vuestra pasividad? ¿Cuándo vais a tener vale-
[roso el ánimo,
vosotros, jóvenes? ¿No sentís vergüenza ante vuestros vecinos
de esta extrema laxitud vuestra? Creéis que estáis en el reposo
del tiempo de paz, mas la guerra ha hecho presa en toda vues-
[tra tierra.

*

y que cada uno antes de morir arroje hasta su última pica, (5)
pues llena de honra y gloria a un hombre combatir
por su tierra, sus hijos y su esposa legítima
contra los enemigos; la muerte llegará en el momento exacto
en que las Moiras[128] lo tramen; vaya, pues, derecho cada uno,
blandiendo la lanza y bajo el escudo su fuerte corazón (10)
agazapado, nada más trabarse los combates;
pues no hay modo alguno de que se libre de la muerte predes-
[tinada
el hombre, ni aunque descienda de antepasados inmortales.

[128] Divinidades que miden la duración de la existencia del individuo (las Parcas): Cloto («Tejedora»), Láquesis («la que echa a suertes»), Átropo («inflexible»).

Con frecuencia tras escapar de la batalla y del resonar de las
[picas,
retorna y en su casa le alcanza el destino de la muerte; (15)
pero éste no es querido en absoluto ni añorado por su pueblo,
mientras que al otro le lloran el humilde y el poderoso, si algo
[le sucede,
pues todas las gentes echan en falta al hombre de espíritu fuerte
si muere y, si vive, es igual a un semidiós.
Como a una torre le contemplan con sus ojos:
son hazañas propias de muchos hombres las que realiza él solo.

TIRTEO

A fines del siglo VIII y durante el siglo VII, Esparta vive un momento de notable florecimiento cultural, que contrasta con el perfil o cliché que hemos heredado de esta sociedad. El ejemplo de Alcmán y sus composiciones para diversos ritos y festividades permite apreciar un elevado nivel cultural, una vitalidad muy grande de los ritos y de los mitos locales, un exquisito desarrollo de las manifestaciones artísticas y, en suma, un mundo muy lejano (aunque no sea incompatible) de la belicosidad y austeridad que predominan en el clásico retrato recibido de los espartanos. Ahora bien, esta otra visión del estado espartano también obedece a una realidad, que se fue construyendo desde el momento en que, por diversas circunstancias históricas, la faceta militarista adquirió una considerable importancia. También contribuyó bastante, al menos en el plano ideológico, el esfuerzo de los atenienses por convertirse en un modelo cultural en claro e intencionado contraste con el espartano.

Todo esto es producto de una evolución posterior a la vida de Tirteo. Ahora bien, mucho tuvieron que ver en la evolución del estado espartano sus relaciones con los otros estados del Peloponeso. Durante el mismo período antes señalado, Esparta vive una situación de confrontación con su vecina Mesenia. Sabemos que en ese período tienen lugar dos guerras (que conocemos con el nombre de «guerras mesénicas»), de datación exacta algo problemática, la segunda de las cuales al menos podría fecharse a mediados del siglo VI o quizá ya dentro de la segunda mitad de ese siglo. Con esta segunda

guerra se relaciona la actividad poética de Tirteo, quien, según algunas fuentes, habría sido traído desde Atenas por los espartanos, siguiendo las instrucciones de un oráculo de Delfos, bien como «consejero» o incluso como general para conseguirla victoria sobre los mesenios. Algunos lo describen como un simple maestro (incluso cojo), otros como poeta. Todo esto no es más que un ejemplo de la tendencia de las biografías de poetas antiguos a cargarse de rasgos legendarios que se combinan con los meramente históricos. Puede haber además en este caso una interesada manipulación por parte de los atenienses, los posteriores eternos rivales de los espartanos, para atribuirse el origen del poeta local, decisivo para la victoria de aquella guerra. Lo que se desprende de los fragmentos de Tirteo y de otros datos biográficos es que estamos ante un poeta local, perfectamente identificado con su comunidad, en la que ejerce un decisivo papel práctico en situaciones de conflicto. En él se aprecia bien el carácter *funcional* de la poesía en el mundo griego. Cuando las fuentes destacan el ardor guerrero que infundía escuchar las composiciones tirteicas, no proceden de una exageración retórica, sino de la descripción de un fenómeno perfectamente admisible en una sociedad griega arcaica: en el simposio previo al combate, en las reuniones colectivas de los grupos implicados en la actividad bélica y política, la palabra del poeta ejerce una influencia inmediata, directa. Consigue la identificación de ese grupo con unos ideales y una respuesta en la medida en que encuentra el adecuado eco en su auditorio. Es significativo el hecho de que, junto a estas exhortaciones a la lucha y a la demostración de unas cualidades particulares y excepcionales (la *areté* del guerrero), otros fragmentos de composiciones tirteicas nos revelen un poeta preocupado por dar fundamento y justificación a las propias instituciones políticas espartanas. Tirteo deja claro el apoyo divino de esas instituciones en su origen y la adecuada respuesta de los antepasados a esa sanción divina en la organización que cobija a los ciudadanos. Antes de la aparición de la prosa retórica, es precisamente la elegía político-guerrera la que ocupa el espacio de la arenga en todos sus aspectos. A algunos de los poetas elegíacos (éste es el caso de Tirteo) se les atribuyen poemas con el título de *Eunomia*, en

los que se recogen precisamente los fundamentos de ese «buen gobierno», que implica equilibrio entre los ciudadanos y en su forma de regirse.

Los fragmentos seleccionados reflejan los dos aspectos principales ya comentados: unos poemas revelan y ensalzan los fundamentos de la organización política y social de Esparta y otros contienen exhortaciones al combate, en términos ya conocidos de Homero, pero usados aquí con una aplicación práctica y de fuerte connotación ideológica.

1. La elegía y el fundamento del estado espartano (Fr. 1ab Gentili-Prato)

1a

[...] hijo [...] / [...] vaticinios [...] / [...] mente [...] / [...] profe-
[cías [...]
[...] todo lo vio [...] / [...] hombres en pie [...] / [...] caro a los
[dioses [...] (5)
[...] obedezcamos [...] / [...] más cercanos [de raza?] (10)
pues el propio hijo de Crono[129], esposo de Hera, la de bella
[corona,
Zeus, ha otorgado esta ciudad a los Heraclidas,
junto con los cuales dejamos atrás el Eríneo[130], azotado por
[los vientos,
para llegar ala espaciosa isla de Pélope[131] (15)
[...] de la de ojos de lechuza [...]

1b

A Febo obedientes, desde Pitón[132] a su patria llevaron
los oráculos del dios y sus palabras, destinadas a cumplirse[133]:

---

[129] Es decir, Zeus.

[130] Referencia a la procedencia septentrional de los dorios. El mito del «retorno de los Heraclidas» se piensa que relata de forma legendaria la llamada «invasión doria».

[131] El Peloponeso.

[132] Es decir, Delfos.

[133] Es decir, Apolo sanciona los fundamentos legales del estado espartano y su constitución.

«Que manden en el consejo los reyes honrados por los dioses
que cuidan de la deseable ciudad de Esparta,
y los venerables ancianos; y luego los hombres del pueblo, (5)
respondiendo a su vez con rectas declaraciones».

2. La exhortación al combate: la retórica del pundonor (Frs. 6-7-8 Gentili-Prato)

2a

Hermoso es que caiga muerto en las primeras filas
un hombre valiente que por su patria lucha;
pero que quien ha abandonado la propia ciudad y los fértiles [campos
tenga que mendigar, es lo más doloroso de todo: (5)
errante con la madre amada y el anciano padre,
con los hijos pequeños y la esposa legítima.
Pues rodeado de odio se verá entre aquellos con quienes vi- [niere a dar,
por la indigencia empujado y la odiosa pobreza:
cubre de oprobio a su linaje, ultraja su radiante figura
y toda clase de afrentas y vilezas le sigue. (10)
Mas si, hasta ese punto, el hombre que va errante ya no des- [pierta atenciones
ni respeto, ni su postrer linaje,
¡Hemos de luchar con furia por esta tierra y por nuestros hijos
y morir sin escatimar nuestras vidas!

2b

¡Hombres jóvenes! Combatid aguantando unos junto a otros.
No iniciéis vergonzosa fuga ni seáis presa del pánico:
engrandeced y enardeced en vuestro pecho el ánimo
y no tengáis apego a la vida al luchar con los enemigos.
A los de más edad, cuyas rodillas ya no son ligeras,
no los abandonéis en la huida, a los ancianos. (20)

Pues vergonzoso es en verdad que, caído en las primeras filas,
yazca por delante de los jóvenes un hombre de más edad,
con la cabeza ya blanca y la barba cana,
exhalando su valeroso ánimo en el polvo,
con sus sangrientas vergüenzas entre las manos
(oprobio es esto para los ojos e indignante de ver)
y el cuerpo desnudo; pero para los jóvenes todo es digno,
mientras poseen la espléndida flor de la amable mocedad.
A los hombres les produce admiración verlo y amor a las mu-
[jeres
cuando está vivo; mas si cae en las primeras filas ¡cuán admi-
[rable!
¡Que cada uno, con las piernas bien abiertas, aguante firme,
clavándolas ambas en el suelo, mientras se muerde el labio
[con los dientes!

2c

¡Tened valor, pues sois del linaje del invencible Heracles:
aún no tuerce Zeus con desprecio la cabeza!
No temáis a la multitud de enemigos ni seáis presas del pánico
y que cada hombre vaya derecho hacia las primeras filas, sos-
[teniendo su escudo,
que su vida se le torne aborrecible y las negras divinidades
de la muerte tan queridas como los rayos del sol;
pues sabéis hasta qué extremo las acciones de Ares,
que de llanto inunda, son aniquiladoras.
Conocéis bien la índole de la dolorosa guerra y vosotros, jó-
[venes,
os habéis encontrado en compañía de fugitivos y de perseguí-
[dores,
pues aquellos que, aguantando unos junto a otros,
tienen la audacia de ir al combate cuerpo a cuerpo en las pri-
[meras filas,
mueren en menor número y salvan al ejército que les sigue,
mientras que, si los guerreros se aterrorizan, perdido está el valor.
Nadie podría enumerar jamás con detalle cuántas desgracias
sobrevienen al hombre si padece una experiencia vergonzosa;

pues es doloroso herir en la nuca
al hombre que huye en la funesta guerra
y da vergüenza el cadáver que yace en el polvo
con la punta de la lanza clavada en la espalda.
¡Que cada uno, con las piernas bien abiertas, aguante firme,
clavándolas ambas en el suelo, mientras se muerde el labio con
[los dientes,
a la par que oculta sus muslos y sus canillas por debajo, su pe-
[cho y sus hombros
con el vientre de su amplio escudo!
¡Que agite en su mano diestra la robusta lanza
y haga moverse el penacho terrible sobre su cabeza!
Que, mientras lleva a cabo descomunales hazañas,
adquiera la experiencia de la guerra y que no se quede parado,
fuera del alcance de las flechas, sosteniendo el escudo;
por el contrario, que cada uno se aproxime y, cuerpo a cuerpo,
golpeándole con la larga lanza o con la espada, abata al ene-
[migo.
Coloque pie con pie y apoye escudo con escudo
y, acercando penacho con penacho, casco con casco
y pecho con pecho, luche con el enemigo,
asido el puño de la espada o la larga lanza.
Y vosotros, los del armamento ligero, agazapados bajo el es-
[cudo,
arrojad, cada uno desde su puesto, grandes piedras
y lanzad pulidas picas contra ellos,
colocados cerca de los de pesado armamento.

MIMNERMO DE COLOFÓN O ESMIRNA

CONTINUAMOS en el mismo ámbito cronológico de la segunda mitad del siglo VII[134], pero con Mimnermo (nacido probablemente en Esmirna, pero vinculado también a Colofón) se amplía notablemente el horizonte de la elegía arcaica griega. Quizá sea el poeta de este género que más influjo ejerciera ya en la Antigüedad, en época helenística e imperial. Para autores como Horacio y Propercio lo más importante de su poesía era su tratamiento del amor. Griegos y romanos admiraron tanto los aspectos formales como de contenido de su poesía. Se le atribuyen dos grandes composiciones de estructura y tema muy diversos. La *Nanno* (nombre de mujer)[135] destacaba por la variedad temática, aunque el amor debía de ser el hilo conductor del poema. Aunque no

[134] La datación alta de Mimnermo (es decir, que conoció el eclipse del año 648 a.C. y que en la Esmirneide ensalza la victoria sobre Giges en el 660) es la aceptada mayoritariamente. La datación «baja» (que el eclipse que conoce es el del 585 a.C. y que en su Esmirneide exhorta a sus coetáneos usando como paradigma la antigua victoria contra los lidios) tropieza con la dificultad de que Pausanias es sumamente claro: «Mimnermo, al componer la *elegía dedicada a lucha de los de Esmirna contra Giges y los lidios*, afirma en el proemio que las Musas más antiguas eran hijas de Urano y que otras más recientes que esas eran las hijas de Zeus». Es decir, la confrontación con Giges era el tema de canto y no una evocación paradigmática (que no puede excluirse en otros casos). La publicación de la elegía dedicada a Platea por Simónides muestra la continuidad de este uso del género poético. Para una opinión distinta en la cuestión de la datación, véase M. Sanz Morales, «La cronología de Mimnermo», *Eikasmos* XI (2000), págs. 29-49.

[135] Según una de las fuentes, una flautista de la que se enamoró el poeta.

siempre es segura la asignación de fragmentos, da la impresión de que se mezclaban reflexiones más o menos personales (sobre la vejez, los placeres de Afrodita, etc.) con la ilustración de estas ideas a través de los mitos, tanto negativos como positivos. Incluso se combinaba esta temática con las referencias a la historia antigua de Colofón y Esmirna y a la ocupación de estos territorios. Esta diversidad, que convertía al poema en una sucesión de pequeñas elegías engarzadas, fue alabada por Calímaco en época helenística, ya que encajaba perfectamente con su antipatía contra el poema largo[136]. Cuando Calímaco contrapone las «composiciones sutiles» a la «gran mujer» como ejemplo de la *dulzura* de Mimnermo, es posible que esté contrastando la *Nanno* (o quizá otros poemas de contenido vario) con el poema elegíaco de Antímaco titulado *Lide*, pero es más verosímil que contrastara este variado trenzado de pequeñas elegías con el otro poema que se atribuye a Mimnermo, titulado *Esmirneide*, de contenido histórico, ya que está motivado por la lucha de los de Esmirna contra Giges y los lidios y debía de tener una notable longitud (incluso contenía un proemio dedicado a las Musas, al modo épico, en que se hacía una distinción entre las más antiguas, hijas de Urano, y las hijas de Zeus, más jóvenes). Asimismo, compuso una elegía de exhortación a sus ciudadanos que suele atribuirse a la inminencia de la batalla contra el lidio Aliates, que destruyó Esmirna en 600 a.C., en la que recuerda la actitud heroica de un ciudadano (algunos piensan que es el propio Mimnermo) con ocasión del combate contra Giges.

Los fragmentos traducidos pertenecen a la *Nanno*.

[136] Cfr. 1, 9 ss. Pf.

1. Lamentaciones sobre la vejez (Frs. 1, 7 y 8 Gentili-Prato)

1a

A Titono[137] concediole Zeus la posesión de una desgracia eterna,
la vejez, que es más escalofriante incluso que la muerte dolorosa.

*

Mas poco tiempo dura, como un sueño,
la juventud preciada; y la penosa y deforme
vejez sobre la cabeza enseguida pende, (5)
odiosa a la vez que despreciable, que torna irreconocible al [hombre
y daña sus ojos y su razón al derramarse por todo su cuerpo.

1b

¿Qué vida puede existir o qué placer sin la dorada Afrodita?
¡Quédeme yo muerto, cuando ya nada de esto me interese:
ni el amor a escondidas[138] ni sus dulces dones ni la unión en [el lecho!

[137] La Aurora, inmortal, enamorada de Titono, mortal, ruega a Zeus le conceda la inmortalidad, pero olvida pedir también el don de no envejecer. La consunción provocada por el deterioro concluye con la metamorfosis de aquél en cigarra.

[138] Quizá no sea tanto una referencia a la relación furtiva como a la «ocultación» necesaria en la relación amorosa en general. Podría, por tanto, traducirse como «en la intimidad».

Tales son las atrayentes flores de juventud de que gozar pueden
hombres y mujeres; mas, una vez que sobreviene la dolorosa
[vejez, (5)
que torna repulsivo por igual incluso al hombre bello,
no cesan de atribular su corazón penosas cuitas que lo envuelven
y ni siquiera disfruta de la contemplación de los rayos del sol,
sino que lo aborrecen los muchachos y lo desprecian las mu-
[jeres.
¡Tan dolorosa hicieron los dioses la vejez! (10)

1c

Nosotros, igual que hace brotar las hojas la florida estación
de la primavera, cuando con rapidez crecen con los rayos del sol,
a éstas semejantes, durante un tiempo exiguo disfrutamos
de las flores de juventud[139], sin conocer por los dioses el mal
o el bien que aguarda; pues las Ceres[140] a nuestro lado acechan,
[negras: (5)
la una lleva el cumplimiento de la vejez dolorosa,
la otra el de la muerte. Minúscula existencia tiene el fruto
de la juventud: lo que tarda en extenderse sobre la tierra el sol.
Mas, en cuanto se ha traspasado ese límite de la lozanía,
al momento quedar muerto es preferible a la vida. (10)
pues muchas son las desgracias que van afectando tu ánimo:
unas veces tu casa ves arruinada y sobrevienen las duras labo-
[res de la miseria;
otro a su vez carece de hijos y, lleno de anhelo por ellos,
bajo tierra se dirige, a la morada de Hades.
Otro padece una enfermedad devoradora de la vida; y no hay
[mortal (15)
al que Zeus no conceda desgracias en abundancia.

---

[139] Cfr. *Il.* 6, 146 ss. (comparación entre las generaciones de hojas y las de los mortales).

[140] Divinidades siniestras, portadoras de la muerte, personificaciones del destino mortal de cada individuo.

2. El relato mítico en la elegía (Fr. 5 Gentili-Prato)

Al sol tocole en suerte penosa labor cotidiana
y nunca le llega descanso alguno,
ni a él ni a sus caballos, una vez que Aurora, la de rosados dedos,
a Océano abandona para subir al cielo.
Pues a él un amable lecho cóncavo,
por las manos de Hefesto en oro precioso labrado,
por el mar lo transporta con sus alas sobre la superficie de las [aguas,
mientras duerme plácidamente, desde la región de las Hespé- [rides
hasta la tierra de los Etíopes,
donde su carro veloz y sus caballos están detenidos,
hasta que llega Aurora, hija del amanecer.
Allí monta en su carro el hijo de Hiperión[141].

[141] Es decir, el sol, cuyo viaje nocturno queda aquí descrito de forma tan rotunda como el propio itinerario del astro. Hiperión es un titán y, en principio, el sol mismo («el que va por encima»), aunque, por una falsa interpretación de la fórmula épica antigua, pasó a considerarse el padre del sol, como aquí se puede apreciar.

SOLÓN

PERSONAJE decisivo en la historia de Atenas, destacó también por su actividad poética (cfr. Domínguez Monedero, 2001). Aunque es probable que naciera hacia el 640 a.C., la verdad es que la única fecha segura es la de su labor como arconte (594/93 a.C.). El *terminus post quem* de su muerte lo da la llegada al poder de Pisístrato (560 a.C.), cuyo régimen ataca y durante cuya tiranía murió. Las fuentes antiguas le atribuyen la composición de una elegía titulada *Salamina*, en la que exhortaba a los atenienses frente a las aspiraciones de la rival Mégara. Se trata de una elegía adecuada para su ejecución pública y que, en uno de sus fragmentos, es presentada por el propio Solón como equivalente a un «discurso público», a una «demegoría», pero en verso. Otra serie de fragmentos elegíacos podrían corresponder al poema *Eunomia*, en que detalla su concepción de este importante concepto político de la época arcaica (y de su contrario, la *dysnomía)* con referencia directa a la convivencia de los atenienses. Se conservan, además, diversos fragmentos de imposible asignación a un poema concreto y de contenido también variado: sin excluir la referencia política, también hay reflexiones sobre la vida humana, la vejez, etc. Además de elegías, se han conservado fragmentos de poemas en tetrámetros trocaicos y trímetros yámbicos. Ambos grupos se caracterizan por el predominio de las referencias personales en relación con la actividad política del autor.

La selección presentada se inicia con el más largo poema elegíaco griego conservado, la elegía a las Musas, de conteni-

do reflexivo diverso y con una aparente falta de unidad, que ha multiplicado la producción de trabajos sobre el sentido del poema, muy representativo de la ideología imperante. Se añade otro poema en que Solón alude a su actuación como legislador y el fragmento en que advierte sobre Pisístrato y los peligros de la tiranía.

1. La ética de la Atenas arcaica en la «Elegía a las Musas» (Fr. 1 Gentili-Prato)

De Mnemósine y de Zeus Olímpico ilustres hijas,
Musas Piérides, escuchad mi súplica:
concededme poseer siempre dicha por parte de los bienaven-
[turados dioses
y fama honrosa por parte de todos los hombres.
Y, así, ser dulce para mis amigos, pero amargo para mis enemi-
[gos; (5)
que contemplarme infunda a los unos respeto, temor a los otros.
Riquezas deseo tener, mas poseerlas inicuamente
no lo quiero; de todos modos al final llega el castigo.
La riqueza que conceden los dioses pasa a manos del hombre
inconmovible desde la más profunda base hasta la cúspide, (10)
mientras que aquella a la que los hombres dan su aprecio
movidos por su desmesura, no se presenta según un orden;
por el contrario, obedeciendo a ilícitos procedimientos,
contra su voluntad les sigue: pero enseguida se va entremez-
[clando la perdición.
Su comienzo se produce a partir de poco, como el del fuego:
insignificante al principio, termina por ser doloroso. (15)
En efecto, a los mortales no les duran largo tiempo
las obras que surgen de su desmesura,
sino que Zeus contempla el final de todo; y, de repente,
igual que en un instante dispersa las nubes el viento
primaveral que, tras haber conmovido el fondo del mar estéril,
de olas lleno, y de haber devastado por la tierra portadora de
[trigo (20)

hermosas cosechas, alcanza la sede escarpada de los dioses, el
[cielo,
y de nuevo hace que lo veamos despejado,
y extiende entonces su luz el vigor del sol sobre la tierra fértil
con toda su hermosura, mientras que ya no se puede ver ni
[una sola nube,
del mismo modo llega el castigo de Zeus. Y no descarga (25)
sobre cada uno su agria cólera, como un mortal,
pero no deja de percatarse sin cesar de quién es el que culpable
ánimo posee y al final sin excepción se manifiesta.
Mas uno al momento paga, otro más tarde;
y a los que en su persona se libran de sufrirlo,
y no llega a alcanzarles el destino reservado por los dioses, (30)
sin remisión en otra ocasión se les presenta: sus crímenes pa-
[gan, inocentes,
o los hijos de aquéllos o su descendencia postrera.
Mas esta idea nos hacemos por igual tanto el bueno como el
[malo
y así se mantiene largo tiempo la opinión que cada uno tiene
hasta que algo le ocurre: y entonces es el turno de los lamen-
pero, hasta ese momento, [tos (35)
boquiabiertos nos deleitamos con vanas ilusiones.
Y aquel que por dolorosas enfermedades se ve oprimido,
es su obsesión que llegará a estar sano;
otro, que es un canalla, cree ser un hombre bueno
y bello, aunque no posea un aspecto agraciado; (40)
si uno es indigente y le acucian las labores de la pobreza,
cree que llegará a adquirir sin duda numerosas riquezas.
Distinto origen tiene el afán de cada cual; el uno por el mar
[va errante,
pues busca llevar a casa ganancia en sus naves,
mientras le arrastran enfurecidos vientos por el mar de peces
[lleno, (45)
sin escatimar riesgo de su vida.
La servil tarea de otros es hacer surcos en la arbolada tierra de
[año en año:
son aquellos que se ocupan de los curvos arados.
Otro, experto en las labores de Atenea y Hefesto, el de las mu-
[chas artes,

con sus dos manos reúne su sustento[142]. (50)
A otro las Musas Olímpicas le transmitieron la enseñanza de
[sus dones,
conocedor de la medida de la deseable sabiduría[143].
A otro hízole adivino el soberano Apolo, que de lejos actúa,
y se da cuenta del mal que de lejos avanza sobre el hombre
si los dioses le acompañan. Pero de la fatalidad (55)
no le librará en ningún caso augurio alguno ni sacrificios.
Hay otros que poseen el arte de Peán[144], el de los muchos re-
[medios;
son los médicos, de los que tampoco depende resultado alguno:
con frecuencia a partir de un breve dolor se produce un gran
[sufrimiento
y nadie podría curarlo con calmantes pócimas, (60)
mientras que a otro, que está maltratado por duras y crueles
[enfermedades,
nada más tocarlo con ambas manos, lo torna sano.
El Destino lleva a los mortales tanto el bien como el mal
y no es posible librarse de aquello que conceden los dioses in-
[mortales.
En toda acción sin duda hay riesgo y nadie sabe (65)
en qué va a abocar cuando un asunto se emprende.
Por el contrario, el uno, que intenta obrar bien, por falta de
[previsión
cae en una grande y terrible perdición,
mientras que a otro de mala conducta la divinidad en toda
[acción concede
la buena suerte, remedio de la insensatez. (70)
Ningún límite de la riqueza se halla visible a los hombres,

---

[142] Tanto el herrero como el que es ducho en un oficio de los que presiden las dos divinidades mencionadas, que son inventoras y protectoras de las artes manuales.

[143] Es decir, el poeta.

[144] Antigua divinidad médica, identificada con Apolo. En los textos de las tablillas micénicas, del segundo milenio antes de Cristo, aparece su nombre, pero no el de Apolo. En Homero es aún una deidad distinta. Utilizo la forma Peán por tener un mayor arraigo, aunque, al tratarse de la lengua jónica, sería más correcto mantener Peón.

pues aquellos de entre nosotros que ahora poseen los mayo-
[res recursos
se afanan doblemente. ¿Quién podría hartarlos a todos?
Los inmortales conceden ganancias a los mortales,
mas su consecuencia visible es la perdición, que, cuando
[Zeus (75)
la envía, para cobrarse el castigo, ora el uno ora el otro la padece.

2. Solón justifica su actuación política (Fr. 7 Gentili-Prato)

Pues al pueblo le di tanta recompensa[145] como le basta,
sin mermar ni exagerar la honra merecida;
en cuanto a aquellos que tenían poder y eran admirables por
[sus riquezas,
también me preocupé de que no fueran víctimas de ninguna
[indignidad.
Me mantuve firme, protegiéndome por uno y otro flanco (5)
con fuerte escudo contra ambos
y no permití que unos u otros vencieran injustamente.

3. La democracia en peligro (Fr. 15 Gentili-Prato)

Mas si padecéis dolorosos sufrimientos por causa de vuestra
[torpeza,
no reprochéis a los dioses ese miserable destino,
pues vosotros mismos hicisteis que se crecieran ellos al pro-
[porcionarles escolta
y por ello os ganasteis triste esclavitud.
Cada uno de vosotros por su cuenta camina con pisadas de
[zorra,
pero todos juntos os comportáis como bobos, (5)

[145] El término gnego implica un regalo y un premio (*géras*). Ésta es la palabra con la que Aristóteles cita el fragmento en su *Constitución de los Atenienses*, pero Plutarco, en la *Vida de Solon* (18, 5), recoge la variante *krátos*, es decir, 'poder'.

pues ponéis los ojos en la lengua y en las palabras de un em-
[baucador,
pero no ponéis la mirada en nada de lo que sucede[146].

[146] Según Diógenes Laercio (11, 49), el fragmento sería una «réplica» ante la sorpresa de sus conciudadanos, quienes opinaron que estaba loco cuando Solón, armado de lanza y escudo, compareció en la asamblea para desenmascarar las intenciones de Pisístrato.

TEOGNIS DE MÉGARA

Los ecos del banquete aristocrático

En vez de hablar de «Teognis» como un autor perfectamente identificable, suele recurrirse a la expresión *colección teognídea* para citar el conjunto de elegías de las que hemos extraído las que ahora se traducen. Se trata, en efecto, de un *corpus* muy variado que hemos conservado desde la Antigüedad de forma independiente (transmisión directa), a diferencia de los otros elegíacos, cuyos poemas extraemos de obras de otros autores (transmisión indirecta). La colección es tan variada en sus características y contenido que resulta imposible admitir que pertenezca en su totalidad a un poeta con dicho nombre. Existió, en efecto, un Teognis de Mégara, cuya actividad corresponde a la primera mitad del siglo VI. No es seguro si se trata de la Mégara Nisea, la tradicional rival de Atenas, situada en el istmo de Corinto, o la Mégara Hiblea, la colonia siciliana de la primera, aunque actualmente prevalece la creencia de que se trata de aquélla.

En las ediciones actuales encontramos este *corpus* distribuido en dos libros, de los que el segundo (a partir del verso 1231 del conjunto) presenta un contenido casi exclusivamente homoerótico. Se trata de una reorganización tardía de un conjunto que llegó a época bizantina probablemente sin separación (y con los poemas del segundo libro mezclados con el resto). El problema fundamental es dar una solución satisfactoria a la composición de este conjunto. Suele admitirse la existencia de un *núcleo* más antiguo (los versos 19 a 254, en que el poeta se dirige a Cirno), que habría conocido sucesivas

ampliaciones y reorganizaciones. Autores como Rodríguez Adrados o West, a partir de las numerosas propuestas anteriores y de una análisis detallado de la forma en que se nos ha transmitido este conjunto, han dejado claro que estamos ante lo que podríamos llamar una «Antología de Antologías», que, para mayor complicación, no siempre sigue un criterio coherente en su selección y agrupación. El fenómeno debió de darse ya en fecha temprana y continuó en época helenística y bizantina. En cada una de esas partes también debemos de contar con añadidos en diversos momentos. No sólo hay temáticas distintas (de cronología a veces clara, como las referencias a la invasión persa, que ya no pueden ser de Teognis), sino que ya los Antiguos señalaban la inclusión de versos de diferentes autores, como Mimnermo o Solón. No debemos olvidar que estamos ante un género cuyo contexto es el simposio, en el que los participantes pueden replicar con un poema al recitado por otro (como ocurría con el llamado *escolio* ático) y que, una vez que se ponía en circulación una «edición» de un libro, era susceptible de manipulaciones y modificaciones, riesgo del que eran muy conscientes los autores antiguos. Es significativo que Teognis haga referencia a la inclusión de un «sello» (cfr. 19-30) o *sphregis*, con la expresión del nombre del autor. Se ha discutido mucho sobre qué es este «sello» (y si su sentido es real o metafórico). En principio, la expresión parece más comprensible con referencia a un texto escrito y a alguna indicación en el *volumen* de autoría, aunque puede tener un valor simplemente metafórico. En cualquier caso, demuestra la preocupación por la circulación y difusión de poemas compuestos oralmente, pero puestos inmediatamente en circulación de forma escrita.

En la presente *Antología* se traducen partes de los dos libros ya citados. El primer grupo con un elenco de pasajes que reflejan perfectamente las preocupaciones e intereses de la aristocracia que compone la sociedad en que surgen los poemas. Una buena parte de estos versos corresponden a las «elegías a Cirno», hijo de Polipaos (por eso se le llama Polipaides), el joven al que se dirigen los consejos en los que se revela la preocupación por la *polis* y la conducta de gobernantes y ciudada-

nos. Otros recogen reflexiones de tipo más general sobre el ser humano. En la selección del segundo libro se recogen ejemplos representativos de la poesía homoerótica masculina, en los que diversos tópicos se combinan con algunas referencias mitológicas.

1. La elegía política y de queja social (Selección del Libro I, ed. West)

Soberano, hijo de Leto, vástago de Zeus[147], nunca de ti
me olvidaré al comenzar ni al concluir
mas siempre el primero y el último y en medio
te he de cantar. Y tú a mí óyeme y concédeme dones buenos.

Febo soberano, cuando la diosa Leto nuestra señora te alum-
[bró,
de una palmera con ligeras manos sujeta,
de los inmortales el más bello, a la orilla de una laguna redonda,
se llenó la infinita Delos toda entera
de perfume inmortal y la tierra gigantesca rió
y gozóse el hondo mar de aguas entrecanas.

Ártemis cazadora, hija de Zeus, a quien Agamenón
un templo erigió cuando hacia Troya navegaba con raudas
[naves,

---

[147] Se trata de una invocación a Apolo, el hijo de Zeus y Leto, también designado como Febo en el verso 5. Teognis sigue la versión del nacimiento de Apolo que figura en el *Himno a Apolo* atribuido a Homero y que era la que se evocaba con ocasión de los rituales de la isla de Delos. Esta isla acoge a Leto, rechazada en su peregrinar por otras ciudades y territorios, cuando va a dar a luz al dios. Durante el parto, que tiene lugar junto al monte Cintio, no lejos de la laguna circular a la que aquí se alude, Leto se sujeta de una palmera, a la que luego se rendirá culto. Ya Ulises, en la *Odisea* homérica, afirma haber visto y venerado esta palmera, lo que da idea de la antigüedad del culto. Sobre las versiones poéticas del nacimiento de Apolo, cfr. Suárez de la Torre (2000).

escucha mi súplica y aparta de mí a las malas divinidades de
[la muerte;
para ti esto es, diosa, algo pequeño, para mí grande.

Musas y Gracias, hijas de Zeus, que antaño de Cadmo[148] (15)
a la boda fuisteis para cantar este hermoso verso:
«Lo que es bello, querido es; lo que no es bello, querido no es!».
Este verso salió de vuestras bocas inmortales.

Cirno, que sobre estos versos que con mi arte creo
un sello quede impuesto: nunca padecerán furtivo robo (20)
y nadie deteriorará lo que en ellos hay de bueno.
Todos dirán así: «De Teognis son los versos,
del Megarense» y entre todos los hombres seré famoso.
Pero de ningún modo puedo agradar a todos los ciudadanos:
nada asombroso, Polipaides, pues ni el mismo Zeus (25)
cuando envía la lluvia a todos agrada, ni cuando la retiene.
Pero movido por mis buenos sentimientos hacia ti,
voy a darte unos consejos, Cirno,
como los que yo mismo recibí
de nobles personas siendo aún niño.
Sé razonable: no ganes honores, distinciones o riqueza
mediante actos vergonzosos o inicuos. (30)

Has de saber bien esto y no frecuentes la compañía de los viles;
por el contrario, mantente vinculado siempre a los nobles.
A su lado bebe y come, entre ellos siéntate
y sé grato a aquellos cuyo poder grande es.
Nobleza del noble aprenderás; mas si con los malos te mez-
[clas, (35)
echarás a perder la buena índole que ya tengas.
Aprende estas enseñanzas, relaciónate con los buenos
y alguna vez dirás que yo a los amigos doy rectos consejos.

---

[148] Las bodas de Cadmo y Harmonía constituyen una de las celebraciones nupciales míticas de frecuente referencia, por asistir los dioses, lo mismo que las de Tetis y Peleo.

Cirno, esta ciudad está preñada
y temo que ella un hombre para (40)
que rectifique nuestra soberbia mala.
Pues mientras nuestros conciudadanos
de sensatez aún prueba dan
nuestros gobernantes están abocados
a caer en un abismo de maldad.
Jamás, Cirno, hombres buenos ciudad alguna destruyeron; (45)
mas, cuando a los malos place cometer desmanes,
corrompen al pueblo y fallan los pleitos a favor de los culpables
por mor del lucro personal y del poder.
No esperes que por largo tiempo
en calma permanezca semejante ciudad,
aunque ahora disfrute de gran tranquilidad,
en el momento en que hombres malvados ambicionen ga-
[nancias (50)
que acompañadas vienen de pública desgracia.
Pues de ellas surgen las revueltas y las matanzas internas
entre ciudadanos y los dictadores: que ello nunca a esta ciu-
[dad grato le sea.

Cirno, aún es una ciudad esta ciudad, mas son distintas sus
[gentes:
los que antes no conocían ni el derecho ni las leyes,
sino que sobre sus costados gastaban pieles de cabras (55)
y como ciervos fuera de la ciudad campeaban,
¡ahora son los buenos, Polipaides![149].
Y los nobles de antaño ahora son los despreciables.
¿Quién podría soportar este espectáculo?
Unos a otros se engañan y unos de otros se ríen,
pues no saben discernir el mal ni el bien. (60)
A ninguno de estos ciudadanos, Polipaides,
tu amigo de corazón has de hacer,
por mucha necesidad que tuvieras;
aparenta, por el contrario, ser amigo de todos

[149] Una lamentación propia de la aristocracia cuando las clases medias ocupan espacios del poder.

de palabra, mas con ninguno te mezcles
en un asunto serio, sea el que fuere,
pues los entresijos de estos hombres lamentables conocerás
y comprenderás que en ninguno de sus actos son de fiar,
sino que disfrutan con trucos, engaños y enredos,
tal como hombres ya sin remedio.

Nunca, Cirno, confiado sigas el consejo de un hombre malvado
cuando un asunto serio quieras llevar a cabo.
Por el contrario, siguiendo los pasos del honrado,
has de preferir soportar fatigas sin descanso
y recorrer a pie, Cirno, un camino largo.

Del oro y de la plata falsos,
soportable es el perjuicio, Cirno,
y fácil de detectar para un experto;
mas si la engañosa voluntad de un amigo fingido
anida en sus entrañas y guarda en su pecho
un corazón doloso, eso es lo más falso
que un dios pudo crear para los mortales
y lo más penoso de reconocer, pues no podrías saber
cuál es la índole de un hombre o de una mujer,
hasta que no los pruebes como a un animal de tiro,
ni podrías suponértela, como cuando vas a comprar algo[150],
pues las apariencias con frecuencia confunden nuestro juicio.

Yo te he dado alas con las que sobre el mar infinito volarás
y por encima de la tierra entera con facilidad te elevarás;
en todas las casas y banquetes presente estarás,
puesto en boca de muchos hombres
y con pequeñas flautas de aguda voz deseables jóvenes
te entonarán bellos y sonoros cantos con fino arte;
y cuando te encamines a la mansión de Hades,
de lamentos llena, en las profundidades de la tierra,
jamás, ni siquiera muerto, tu fama perderás,

---

[150] El texto es problemático; sigo la alternativa propuesta por F. Vendruscolo, «Theogn. 126s.: ancora un'ipotesi», *Eikasmos* 11 (2000), págs. 53-58.

sino que los hombres en ti pensarán
y fama imperecedera siempre tendrás,
Cirno; viajarás por la tierra de la Hélade
y hasta las islas, atravesando el mar infértil, poblado de peces,
sin cabalgar a lomos de caballos, porque te conducirán
los ilustres dones de las Musas, coronadas de violetas. (250)
Para todos aquellos que ya los cultivan y para los venideros
motivo de canto serás por igual, mientras haya tierra y sol.
Mas yo en ti no hallo ni un poco de respeto,
sino que, como a un niño pequeño, me engañas con cuentos.

Querido Zeus, me asombras: pues tú de todos eres soberano
y tú solo posees honor y gran poder,
tú conoces bien el pensamiento y el ánimo de cada hom-
[bre (375)
y tu poder, rey, es el más excelso de todos.
¿Cómo entonces, Crónida, tolera tu voluntad que hombres
[criminales
acompañen en el mismo destino al justo,
lo mismo si su espíritu se orienta hacia la prudencia
que si lo hace hacia la desmesura,
propia de hombres que obedecen a un injusto proceder? (380)
Por parte de la divinidad nada hay decidido para los mortales,
ni siquiera el camino a recorrer para agradar a los inmortales,
.....
de todas formas mantienen su prosperidad ilesa;
otros, que de viles actos mantienen su ánimo alejado,
a pesar de su amor a la justicia, sin embargo obtienen la po-
[breza,
madre de la impotencia, que desvía el espíritu de los hombres
[hacia el error, (385)
bajo una imperiosa necesidad, pues daña la razón en su interior;
tolera contra su voluntad soportar numerosos hechos vergon-
[zosos,
porque cede ante la indigencia, que imparte sólo nocivas en-
[señanzas,
mentiras, fraudes y perniciosas rencillas, (390)
incluso al hombre que no lo desea; ninguna calamidad se le
[parece,

pues aquélla también engendra la dura impotencia.
En la pobreza se revela el que es vil y el que es mucho mejor,
mientras la indigencia los tiene en sus manos;
pues produce justos sentimientos el talante,
de aquel que siempre en su pecho recto pensamiento tiene [implantado,
mientras que el espíritu del otro no sabe seguir
ni la mala ni la buena conducta.
Es preciso que el hombre bueno tenga valor para soportar [esto y aquello,
que respete a los amigos y huya de juramentos que al hombre [destruyen,
.....
vergonzosos, esquivando la cólera de los inmortales.

A ninguno de estos retengas a la fuerza con nosotros
ni eches a la calle a quien no quiere irse;
no despiertes, Simónides[151], a quien de nosotros duerma
si, cargado de vino, un dulce sueño de él se ha apoderado
ni mandes a dormir al insomne contra su voluntad,
pues todo lo que se hace a la fuerza resulta ingrato.
Al que quiera beber, sírvanle vino a su vera:
no todas las noches se puede disfrutar de placeres.
Mas yo, que guardo la mesura en el vino, dulce de miel,
me iré a casa a ocuparme del sueño, que libra de las penas.
Vuelvo como resulta más grato para el hombre haber bebido [vino:
sin abstenerme del todo ni en exceso ebrio.
Quien sobrepasa la mesura en la bebida
ya no es dueño de su lengua ni de su razón;
impertinente es su charla, que se torna vergonzosa para los so- [brios,
y no siente reparos en hacer cualquier cosa,
cuando está borracho: prudente hace un momento, necio ahora.
Mas tú sé consciente de esto y no bebas vino con exageración:

---

[151] Este fragmento se atribuye a Eveno de Paros. Simónides es el anfitrión del simposio y no tiene por qué ser el poeta de Ceos.

levántate antes de estar ebrio, no sea que te domine
tu vientre como a un mal sirviente que al día vive,
o bien, si te quedas, no bebas. Mas el único necio soniquete
que repites constantemente es «¡Escancia!». Por eso estás
[borracho,
pues una copa «va por la amistad», otra «está servida»,
otra «es una lit ación para los dioses» y otra «ya la tienes a tu
[en la mano»
y no sabes negarte. Invencible en verdad es aquel
que, aunque beba muchas copas, no hay temor de que diga
[insensateces.
Y vosotros quedaos junto a la cratera en amena charla,
apartados por mucho tiempo de la mutua discordia,
hablando en círculo, a cada uno y a todos;
y así es como el banquete no pierde su encanto.

Con corazón afligido vueltas y vueltas doy en la indigencia,
pues no conseguí sobrepasar la cima de la pobreza.
Todos aprecian al rico y desprecian al pobre;
la misma conducta tienen todos los hombres.

No aflijas tu corazón en exceso en las dificultades
ni te regocijes en la dicha, ya que propio de un hombre es so-
[brellevarlo todo.
No se debe jurar aquello de que «nunca ocurrirá algo así»,
pues los dioses, de quienes depende todo cumplimiento, son
[irritables
y en verdad hacen cualquier cosa: de un vil nace un noble
y de un honrado un canalla; el hombre pobre
de repente se hace muy rico y el que posee bienes numerosos
de súbito los pierde en una sola noche.
Yerra el sensato y al insensato con frecuencia la gloria
le acompaña e incluso el malvado gana honra.

Si yo tuviera las mismas riquezas que antaño, Simónides,
no me incomodaría frecuentar la compañía de los nobles;
pero ahora, me doy cuenta, pasan de largo y estoy mudo
por la indigencia, a pesar de que podría haberme percatado
[mejor que muchos

de que ahora vamos arrastrados, con las blancas velas recogidas,
fuera del mar Melio, a través de la noche tenebrosa.
Pero no quieren achicar el agua y el mar salta por encima
de ambos costados. Con mucha dificultad
se puede uno salvar, según actúan; sustituyeron al piloto (675)
experto, que con destreza la nave protegía.
Arrebatan con violencia las riquezas, el orden se ha subvertido
y ya no hay equitativo reparto a la vista de todos.
Los cargadores mandan y los canallas se han impuesto sobre
los buenos.
Temo que el oleaje llegue a tragarse la nave. (689)
Queden dichos estos ocultos enigmas para los buenos;
pero cualquiera, si fuera sabio, podría darse cuenta de la cala-
[midad.

Ésta es la única cualidad que existe para la mayoría de los hom-
[bres:
ser rico. De las demás, resulta que ninguna te serviría de utili-
[dad, (700)
ni aunque tuvieras el buen juicio del mismo Radamantis[152]
y fueras más listo que Sísifo el Eólida,
que incluso de la morada de Hades regresó, gracias a sus mu-
[chos ardides,
tras persuadir con halagüeñas razones a Perséfone,
la que provoca el olvido a los mortales dañándoles su con-
[ciencia (705)
(tal hazaña aún no la maquinó ningún otro
a quien la negra nube de la muerte haya ocultado
y haya ido al sombrío lugar de los difuntos
y cruzado las oscuras puertas que retienen
a las almas de los muertos, por más que se resisten. (710)
Mas incluso de allí retornó el héroe Sísifo

---

[152] Uno de los jueces infernales, junto con Minos y Sarpedón. Empieza una serie de paradigmas míticos, por diversas razones. Si Radamantis destaca por su equilibrio en la aplicación de la justicia, Sísifo es ejemplo de astucia (le dijo a su esposa que no le rindiera honras fúnebres; cuando retornó para reclamarlas, se negó a volver a bajar al Hades); el anciano Néstor de la *Ilíada*, el rey de Pilo, destaca por su sensatez; los veloces hijos del viento (del norte) Bóreas son Zetes y Calais.

a la luz del sol, gracias a su ingenio).
Tampoco te serviría que dieras a ficciones apariencia de ver-
[dades,
dotado de la lengua hábil de Néstor, a un dios equiparable,
o que fueras más rápido de pies que las veloces Harpías[153] (715)
y que los hijos de Bóreas, cuyos pies son raudos.
Es menester que todos asimilen esta idea:
que el mayor poder en todo lo tiene la riqueza.

Tan rico es el que tiene mucha plata,
oro, campos de tierra rica en trigo, (720)
caballos y mulos, como el que dispone de lo necesario,
gozar de su vientre, sus costados y sus pies,
y de la lozanía de un muchacho y de una mujer,
cuando también llega a alcanzar esto
y le acompaña el adecuado vigor juvenil.
Eso es la riqueza para los mortales, (725)
pues nadie va a la morada de Hades
con todos los bienes que posee en exceso
y ni pagando rescate podría escapar de la muerte ni de las graves
enfermedades ni del avance de la maldita vejez.

La suerte que les ha correspondido a las cuitas humanas
es llorar por la vida y la subsistencia, dotadas de abigarradas
[alas. (730)

Padre Zeus, ojalá se tornara caro a los dioses que los criminales
gozaran de su desenfreno y que sus despreciables acciones
les resultaran gratas a su espíritu; y que todo aquel que [...]
así obrare conscientemente, sin temor alguno de los dioses,
pagase a continuación sus vilezas y que ya en adelante (735)
los excesos del padre no fueran una calamidad para los hijos.
Y que aquellos hijos que, nacidos de padre inicuo,
obran con justo pensamiento, por santo temor de tu cólera,
[Crónida,

[153] Personifican fuerzas arrebatadoras (de ahí su nombre), normalmente representadas en forma de ave. Los nombres más frecuentes con los que se las conoce son Aelo, Ocípete y Celeno. Son nietas del Océano.

con amor a la justicia desde un principio entre sus conciuda-
[danos,
que éstos no tengan que pagar ningún delito de sus padres. (740)
Sea esto del agrado de los dioses inmortales. Pero lo cierto es que
el criminal escapa y luego carga otro con su falta.
¿Y cómo va a ser justo, rey de los inmortales,
que aquel que es ajeno a las obras injustas,
que no comete trasgresión alguna ni juramento criminal, (745)
sino que es justo, no reciba una compensación justa?
¿Qué otro mortal, al contemplarlo,
sentiría luego veneración ante los inmortales?
¿Con qué ánimo lo haría, cuando el hombre injusto y temerario,
sin evitar la cólera de ningún hombre ni de ninguno de los in-
[mortales, (750)
hace gala de insolencia ahíto de riqueza, mientras que los justos
se ven abrumados con el peso de una dura pobreza?

Soberano Febo: tú levantaste las fortificaciones de nuestra
[ciudadela,
cuando favoreciste a Alcátoo, hijo de Pélope;
aparta tú mismo de esta ciudad al soberbio ejército (775)
de los Medos, para que el pueblo, con alegría,
al llegar la primavera celebre en tu honor gloriosos sacrificios,
deleitándose con la cítara y el amable banquete,
con los coros de peanes y los gritos alrededor de tu altar.
Pues en verdad contemplo con temor la insensatez (780)
y la escisión de los Helenos, destructora del pueblo.
Mas tú guarda propicio nuestra ciudad, Febo[154].

Yo llegué, en efecto, una vez incluso a la tierra de Sicilia
y llegué hasta la llanura de Eubea, cubierta de viñedos,
y hasta Esparta, ilustre ciudad del Eurotas[155], criador de ca-
[ñas, (785)

---

[154] Según el mito local, Apolo colaboró en la construcción de los muros de Mégara. Es evidente que este pasaje no se ha podido componer entes de la invasión persa, como se ha señalado en la introducción a estos fragmentos.

[155] El río de Esparta.

y todos acogían con benévolo afecto mi llegada;
mas aquello no me produjo ningún gozo que me llegara al [corazón:
hasta tal punto no había nada más querido que mi patria.

Ha de tener la precaución de ser más preciso (805)
que el compás, el cordel y la regla, Cirno,
el hombre enviado al oráculo al que, en Pitón[156],
la sacerdotisa del dios, al profetizar,
le indicare la respuesta desde el opulento santuario;
pues, si algo añades, ya no podrías hallar remedio alguno
ni tampoco, si lo omites, podrías escapar del error que man- [dan los dioses. (810)

Aquel que vigila el gasto y lo mide según su dinero
posee la virtud más notable, según los entendidos,
pues si fuera posible prever el límite de vida (905)
que a cada uno le quedara para pasar a la mansión de Hades,
sería natural que aquel que tuviera que aguardar su destino [por más tiempo
ahorrara más los medios de vida de que dispusiera.
Pero la realidad es que esto no sucede, lo que también a mí [me provoca
una gran aflicción y siento mordida el alma y el corazón par- [tido en dos. (910)
Estoy en una encrucijada. Dos son los caminos que tengo [ante mí;
me preocupa cuál de ellos es preferible recorrer:
o sin gasto alguno consumir mi vida en la miseria
o llevar una vida placentera a costa de poco trabajo.
Pues vi a uno que era tacaño y nunca, a pesar de ser rico, (915)
obsequiaba a su vientre con una comida digna de un hombre [libre;

---

[156] Las consultas oraculares oficiales (en este caso, al oráculo de Delfos) estaban encabezadas por un *teoro*, en representación de la ciudad correspondiente. El pasaje es interesante como testimonio de que las respuestas se ponían por escrito y que su conservación era cuestión delicada: los oráculos eran fácilmente manipulables.

pero antes del límite debido descendió al interior de la mora-
[da de Hades
y un individuo cualquiera se apoderó de sus riquezas;
de modo que así trabajas para nada y no das la fortuna a
[quien quieres.
Y vi a otro que, por dar gusto a su vientre, (920)
pulverizó sus riquezas tras deleitarse con exquisitos manjares;
pero ahora pide limosna a todos sus amigos, allí donde los en-
[cuentra.
Por tanto, Democles, lo mejor de todo es gastar
de acuerdo con tus bienes y estar pendiente de ellos,
pues así no regalarás a otro el esfuerzo realizado en su lugar (925)
ni te verás sometido a esclavitud convertido en un mendigo;
ni tampoco, si a la vejez llegas, se habrán esfumado todas tus
[riquezas.
Para gentes de esta casta lo más importante es tener bienes,
pues, si eres rico, tienes muchos amigos, pero, si eres pobre,
pocos y el mismo hombre ya no es igualmente bueno. (930)

La Esperanza es la única divinidad bondadosa que habita en-
[tre los hombres: (1135)
las demás los abandonaron y se fueron al Olimpo.
Partió Fidelidad, gran diosa, partió de entre los hombres
Prudencia y las Gracias, querido mío, abandonaron la tierra.
Ya no hay justos juramentos fiables entre los hombres
y nadie respeta a los dioses inmortales. (1140)
Se extinguió la raza de los hombres piadosos
y ya no conocen preceptos ni cultos.
Pero mientras uno viva y contemple la luz del sol
con piedad hacia los dioses, que persevere en la Esperanza;
que ore a los dioses y, cuando incinere espléndidos mus-
[los, (1145)
que sea su primera y última ofrenda para la Esperanza.
Que se mantenga en continua prevención del retorcido razo-
[namiento
de los hombres inicuos, quienes sin temor alguno de los dio-
[ses inmortales,
mantienen constante atención sobre las pertenencias ajenas

y llegan a vergonzosos tratos mediante viles procedimien-
[tos. (1150)

2. La elegía homoerótica
(Selección del Libro II, ed. West)

Cruel Eros, las locuras te amamantaron entre sus brazos:
por ti pereció la ciudadela de Ilio
y pereció el gran Teseo, hijo de Egeo, y pereció el noble
Ayante, hijo de Oileo, por la temeridad que infundes[157].

Muchacho, escúchame tú que has sojuzgado mi corazón: no
[expondré argumentos (1235)
que no sean convincentes para tu corazón o que sean ingratos.
Esfuérzate en comprender en tu espíritu mis palabras,
pues no estás obligado a hacer aquello que no sea de tu agrado.

Nunca dejes al amigo que tienes en busca de otro, (1238a)
convencido por las habladurías de miserables hombres.

Con frecuencia, en efecto, en mi presencia dirán infamias
[contra ti
y en la tuya contra mí; pero tú no les escuches. (1240)

Gozarás del amor que hace ya tiempo se ha alejado,
pero ya no serás dueño del que pase a tu lado.

Seamos, a pesar de todo, amigos largo tiempo; frecuenta luego
otras compañías, con ese falso carácter tuyo, reverso de la fi-
[delidad.

---

[157] De nuevo una acumulación de mitos paradigmáticos. Por el amor de París y Helena tuvo lugar la guerra de Troya (Ilio); Teseo desencadenó la pasión de Fedra (si es que no se refiere a su intento de secuestro de la misma Perséfone, con ayuda de Pirítoo); Ayante Oileo se atrevió a arrancar a Casandra del altar de Atenea en Troya. El mensaje es claro: la pasión amorosa lleva a las mayores osadías.

Nunca el agua con el fuego se mezclará,
y nunca nosotros nos profesaremos fidelidad mutua ni amistad.

Ten cuidado con mi odio y con tu trasgresión, y en tu espíri-
[tu graba
que, como pueda, me vengaré de tu falta.

Muchacho, tú, del mismo modo que un caballo
una vez que te hartaste de cebada,
volviste a mis establos, porque al buen jinete añorabas,
el prado hermoso, el arroyo fresco, los bosques sombríos.

Dichoso aquel que posee el amor de los muchachos, solípe-
[dos caballos,
perros de caza y huéspedes de otras tierras.

Aquel que no ama a los muchachos, los solípedos caba-
[llos
y los perros, nunca tendrá inmerso en el gozo su ánimo.

Muchacho, semejante en tu carácter a los errantes milanos[158]
dedicas tu afecto ora a unos ora a otros.

Muchacho, la naturaleza te ha dotado de un hermoso aspec-
[to, mas pesa
sobre tu cabeza una resistente corona de insensateces,
pues posees en tu interior el carácter del milano, de súbitas
[evoluciones,
obediente a las habladurías de otros hombres.

Muchacho, en ti, que me diste mal pago por el bien que te hice,
no hay ninguna gratitud por esos beneficios;
nunca me hiciste favor alguno, mientras que son ya muchas
[las veces

[158] Sigo la conjetura de Welcker, en vez del sustantivo «peligros» de los códices.

que yo te deparé el bien sin encontrar en ti consideración
[alguna.

Semejante es la conducta del muchacho y del caballo,
pues éste no llora a su jinete caído en el polvo,
sino que, cuando está harto de cebada, carga con el siguiente
[amo;
del mismo modo también un muchacho se enamora del de
[turno. (1270)

Muchacho, no me hagas sufrir; aún quiero
complacerte; comprende con buen ánimo
que no te escurrirás de mí con engaño ni te burlarás de
[mí. (1285)
Es verdad que, si vences, tienes ventaja en el futuro,
pero yo te heriré si huyes de mí, como dicen que huyó
una vez la hija de Jasio, la virgen Jasia,
que, a pesar de estar en edad de ello, rechazaba el matrimonio.
Ceñida su cintura, se alejó de la casa paterna (1290)
la rubia Atalanta y realizó inútiles hazañas;
se fue a las altas cimas de los montes
por huir del deseable matrimonio, don de la dorada Afrodita:
pero al final lo conoció, por mucho que se opuso[159].

¡Ay, ay! Estoy enamorado de un muchacho de suave piel,
que ante todos los amigos me muestra, aunque yo no lo quiero.
Soportaré sin ocultarme lo mucho a lo que me obliga invo-
[luntariamente,
pues se me ve subyugado por un joven nada indigno.

Amar a los muchachos es algo delicioso, ya que antaño (1345)
incluso el Crónida, rey de los inmortales, se enamoró de Ga-
[nimedes:

---

[159] Modelo de persistente virginidad, al final sojuzgada: siempre vencía a los pretendientes en la carrera, hasta que Hipómenes (o Melanión) consiguió ganarla, al arrojar una manzana de oro de las Hespérides, que ella no pudo resistirse en recoger.

lo raptó, lo subió al Olimpo e hizo de él un ser divino,
dotado de la flor amable de la mocedad.
Por tanto, no te asombres, Simónides, de que yo también
me haya mostrado subyugado por la pasión hacia un bello
[muchacho. (1350)

JENÓFANES DE COLOFÓN

A partir de afirmaciones del propio Jenófanes acerca de su vida viajera durante 67 años (a los que habría precedido otros 25) y una posible referencia a Hárpago, el persa que atacó Colofón hacia 540 a.C., se ha calculado que la vida de este poeta transcurre entre 565 y 470 a.C., aproximadamente. Se trata de una personalidad compleja, con enorme influjo en el pensamiento griego subsiguiente, especialmente entre la sofística. Destaca tanto la variedad de sus inquietudes intelectuales como la de sus cualidades poéticas. En las historias de la filosofía, Jenófanes figura con todo mérito entre los pensadores presocráticos que se interrogaron sobre aspectos como el origen de las cosas y los elementos primordiales, los aspectos de la religión y el problema del conocimiento. Especialmente conocida es su crítica de Homero y Hesíodo por haber difundido una imagen de los dioses inmoral e inaceptable, frente a la que Jenófanes postula una concepción unitaria de la divinidad y no antropomórfica. Sus observaciones de la naturaleza, para sustentar su defensa de que agua y tierra son los elementos primordiales, contienen aspectos sumamente interesantes, como los referentes a los fósiles.

Desde el punto de vista estrictamente poético, destaca la variedad formal de sus poemas. Se le atribuyen tanto elegías como composiciones en hexámetros y trímetros yámbicos. De hecho aparece como el «inventor» de la utilización satírica del hexámetro, un género que veremos luego desarrollado por Timón de Fliunte en el siglo III a.C. con el nombre de *Silloi*. En cuanto a los trímetros, por lo conservado da la im-

presión de que se combinaban asimismo con hexámetros, de suerte que F. Bossi ha llegado a postular que Jenófanes sería el autor del célebre *Margites* (atribuido por los Antiguos a Homero)[160]. No es seguro si compuso además un poema *Sobre la naturaleza*, donde desarrollaba sus teorías filosóficas al respecto, o si estas opiniones estaban dispersas entre sus hexámetros, pero al menos como tal poema unitario es citado por fuentes antiguas.

En la presente *Antología* se recogen dos ejemplos de poesía elegíaca y otros de los correspondientes a los hexámetros que formaban parte de esos *Silloi* (si es que éste era el título antiguo). En el primero tenemos una detallada descripción del simposio griego: primero sus elementos materiales y luego normas de conducta en la relación con él. El segundo recoge su visión crítica de la fama de que gozan los atletas, frente a la oscuridad en que vive el intelectual, un fenómeno nada extraño, por cierto, en la sociedad actual. Por último se añaden unos fragmentos de hexámetros con críticas de ciertas creencias religiosas.

[160] F. Bossi, *Studi sul Margite*, Ferrara, 1986.

1. La descripción del simposio: rechazo de la materia épica (Fr. 1 Gentili-Prato)

Ahora sí que está el suelo limpio y las manos de todos
y las copas; un muchacho coloca alrededor de nuestras cabezas
[trenzadas coronas,
mientras otro nos extiende el oloroso perfume que lleva en
[un recipiente,
y la cratera está en pie, repleta de alegría.
Y hay más vino preparado, que asegura que no nos ha de fal-
[tar nunca, (5)
dulce como la miel, en las vasijas, con olor a flor.
En medio de nosotros el incienso despide su sagrado perfume.
Hay agua fresca, dulce y pura;
y a nuestro lado están servidos panes rubios y una obsequio-
[sa mesa,
cargada de queso y pingüe miel. (10)
En el centro se encuentra el altar, envuelto en flores por todas
[partes.
La música y la fiesta llenan la casa.
En primer lugar los hombres, alegres, han de cantar un him-
[no a un dios,
lleno de relatos respetuosos y puras palabras,
tras haber hecho libaciones y rogado poder tener una justa
[conducta (15)
(pues en verdad esto es lo preferente,
no los excesos)[*]. Y hay que beber una cantidad tal que pue-
[das retornar

[*] Se observa claramente que el simposio no es un ámbito exclusivamente profano, sino que posee numerosos elementos que lo convierten en una celebración en la que se da una perspectiva religiosa.

a casa sin la ayuda de un esclavo, a no ser que seas muy anciano,
y entre los comensales se ha de ensalzar a aquel que,
cuando ha bebido, expone ante todos nobles temas de canto,
para que la memoria y la atención se centren en la virtud:
no tratar de batallas de Titanes ni Gigantes
ni tampoco de Centauros, ficciones de los antiguos[162],
o de rebeliones violentas, argumentos que nada tienen de útil;
y es menester mantener a cada instante piadoso respeto hacia
[los dioses.

2. La valoración social del poeta: la crítica de la popularidad del deporte (Fr. 2 Gentili-Prato)

Si alguno consigue la victoria por la rapidez de sus piernas
o en el pentatlon (allí donde está el recinto sagrado de Zeus,
junto a las corrientes del Pisas)[163] o bien en la lucha
o incluso sosteniendo doloroso pugilato
o bien vence en la terrible prueba que llaman pancracio[164],
se vuelve más glorioso a los ojos de sus conciudadanos,
consigue la conspicua preferencia de lugar en los certámenes[165],
obtiene la manutención a expensas de los fondos públicos
que aporta la ciudad y un obsequio que será su pertenencia;
también si vence con los caballos: todo eso obtiene
sin merecerlo como yo, pues superior a la fuerza
de hombres y caballos es mi sabiduría.
Mas abundan esas absurdas convenciones y no es justo
que se prefiera la fuerza a la noble sabiduría,

[162] Aquí se encierra una crítica a los poemas de Homero y de Hesíodo, especialmente a éste, y a los mitos en los que intervenían los dioses o se hacía referencia a antiguos monstruos.

[163] En Olimpia.

[164] En esta modalidad de lucha había una gran permisividad en cuanto a golpes y llaves, lo que la hacía especialmente dura.

[165] Es lo que se conoce como *promanteia*. Tanto este como la manutención en el Pritaneo (que se menciona a continuación) son honores muy destacados en las ciudades griegas.

pues, aunque haya entre el pueblo un púgil distinguido,
o uno que lo sea en el pentatlon o en la lucha
o que destaque por la velocidad de sus piernas,
que es precisamente la prueba más apreciada
de cuantas, realizadas por la fuerza de los hombres, se dan en el certamen,
no por ello, desde luego, la ciudad se acerca más al buen gobierno;
y pequeño motivo de gozo supone para la ciudad
el que alguien venza en las riberas del Pisas,
pues eso no engorda sus bodegas.

3. La relatividad de las creencias religiosas (Frs. 18-19 Gentili-Prato)

3a

Los Etíopes afirman que sus dioses son chatos y negros
y los tracios que son de ojos verdes y rubios.

3b

Si los bueyes, los caballos o los leones tuvieran manos
y supieran pintar con ellas o realizar las mismas obras que los hombres,
los caballos pintarían semejantes las figuras de los dioses
a las de los caballos, y los bueyes a las de los bueyes
y les harían cuerpos tales como los que ellos tienen.

MUJER Y POESÍA:
EL CÍRCULO FEMENINO LESBIO

SAFO

Nos adentramos ahora en un mundo distinto del que corresponde al simposio masculino, surgido en unas circunstancias histórico-sociales muy concretas, las de la isla de Lesbos en el siglo VII a.C. El caso de Safo probablemente no fue único en la Mitilene de la época, pero, al ser el único relativamente bien conocido, sí resulta un *unicum* de excepcional valor en el conjunto de la cultura griega arcaica y un modelo de expresión *desde* y *para* la mujer, pero con la mirada puesta en la imperante tradición poética masculina y en el efecto «secundario» que la difusión de estas composiciones podría tener.

Las fuentes antiguas sincronizan su vida, más o menos, con la de Alceo, el otro gran poeta lesbio, y con la del tirano Pítaco de Mitilene, personaje decisivo en la biografía de ambos. Es decir, nos movemos entre el último tercio del siglo VII y el primero del VI a.C. De su «biografía» el único dato reseñable con verosimilitud histórica es el de su exilio en Sicilia entre los años 605 y 595 a.C. (otro ejemplo de paralelismo con Alceo) y las referencias a las circunstancias vitales de sus hermanos. La existencia de una hija llamada Cleis podría proceder de una falsa interpretación de algunos fragmentos, aunque en uno de ellos (fr. 132) se refiere a esta niña en términos que sí hacen posible que sea su hija. Otros datos son menos fiables. Se sospecha que la atribución de un marido llamado Cércilas de Andros es producto de un chiste de la comedia ática (el significado del nombre sería «El de la cola de hombre»), que encontró en Safo un personaje de fácil burla. Otros supuestos

datos «biográficos» parecen invenciones a partir de su propia poesía: su supuesto suicidio por amor de Faón parece un paralelo del mito de Afrodita-Adonis (y sabemos que Safo compuso cantos para las *Adonia*).

En forma y contenido estamos ante una poesía muy distinta de la que hasta ahora ha sido comentada. Ahora la música es un elemento esencial del conjunto y las formas métricas varían sustancialmente. Es una métrica muy rica y diversa, que va desde la repetición de un mismo tipo de verso a la repetición de estrofas complejas (de hecho una de ellas recibe el nombre de «estrofa sáfica»). Aunque a veces se habla de la «monodia sáfica», conviene tener presente que no todos sus poemas fueron monódicos: hay que admitir también una posible interpretación coral para epitalamios o cantos rituales en las fiestas de Adonis. De todas formas, muchas de las composiciones transmitidas sí corresponden al canto monódico. La interpretación, sin embargo, es siempre en un ámbito colectivo, normalmente el círculo de compañeras y «discípulas» de Safo. Entrecomillo el término, por su evidente anacronismo. Otras veces se ha hablado de *iniciandas*. De todas formas, está justificado uno y otro término: en ese círculo sáfico hay jóvenes que se preparan para su integración, mediante el matrimonio, en el mundo de los adultos, de predominio masculino, a través de las experiencias del grupo, presididas por Afrodita y su mundo, por la poesía, el canto, la danza, y que no excluía (sino todo lo contrario) el compartir experiencias eróticas de manifestaciones y gradaciones muy diversas. Sin necesidad de recurrir a la transformación de Safo en una especie de sacerdotisa de Afrodita, ya que la perspectiva religiosa es propia de la poesía arcaica y de casi todas sus instituciones, es evidente que este trasfondo religioso tiene, por esa misma razón, un gran peso. Por otra parte, puede ser erróneo que nos imaginemos siempre a Safo como una mujer de mayor edad que las de su entorno. Hay composiciones que pueden haber sido interpretadas en presencia de otras mujeres lesbias al modo de los simposios masculinos.

La expresión del amor homoerótico en el círculo femenino tiene toda clase de registros, algunos distintos del caso masculino. Frente a la más directa y perentoria expresión del *eros*

masculino, encontramos una mayor sutileza y aprovechamiento de las connotaciones de elementos sólo aparentemente secundarios o externos a la relación amorosa, lo que no impide que los efectos de la contemplación de un ser querido sean descritos con total detalle. Muy importante es el factor del *recuerdo* en la revitalización de la experiencia amorosa. La mayor parte de los fragmentos conservados corresponde a los destinados a este (aún algo enigmático) círculo sáfico, aunque otros pertenecen a los de carácter ritual.

Safo fue una auténtica creadora en los aspectos formales del lenguaje, pero la *creación* en la literatura griega siempre se hace *sobre* o *frente* a una tradición existente. Llama la atención la reconducción de la lengua de la épica a la expresión del amor y de sensaciones que nada tienen que ver ya con las del verso épico. También en ello hay una consciente *subversión* de los valores imperantes en el mundo masculino predominante, en la aristocracia de la época. Hasta Helena de Troya es disculpada por ceder a la pasión amorosa: nada más contrario a la tradición predominante sobre el personaje.

En la presente *Antología* se recogen tres ejemplos de la poesía sáfica. En primer lugar, la composición conocida como *Oda a Afrodita*, en forma de plegaria, para conseguir el favor de la diosa en una relación amorosa, en la que se recuerda a la diosa su apoyo en situaciones similares anteriores y en la que destaca la epifanía de la diosa, descrita en el centro del poema, que entabla diálogo con la peticionaria, por lo que se juega con el paso del estilo directo al indirecto. Se incluye luego el poema de *los síntomas de la pasión*, en que la hablante (que podemos identificar con Safo) describe el proceso físico experimentado ante la mujer deseada, en contraste con el hieratismo del hombre sentado frente a aquélla. Por último se añade un ejemplo de *rememoración* como espacio de la expresión amorosa, con el recuerdo de las experiencias compartidas.

1. El amor homoerótico femenino: la plegaria a Afrodita (Fr. 1 Voigt)

La de artístico trono, inmortal Afrodita,
hija de Zeus, trenzadora de engaños, te lo ruego,
ni con penas ni con sufrimientos sojuzgues,
señora, mi corazón.
Ven aquí, si alguna vez, en otro tiempo[166],
al escuchar mi voz desde lejos
me atendiste y abandonaste del padre la áurea
morada para venir
con tu carro uncido; raudos te conducían
hermosos gorriones[167] alrededor de la tierra negra,
con denso batir de alas, desde el cielo, del éter
por en medio;
y enseguida llegaron; y tú, bienaventurada,
con la sonrisa en tu inmortal rostro
me preguntaste qué me pasaba de nuevo y por qué
de nuevo te llamaba
y qué quería yo que me acaeciera

---

[166] Propiamente se trata de un 'himno clético', es decir, de llamada para que la deidad correspondiente acuda en ayuda del peticionario, por lo que de hecho tiene los rasgos formales de la plegaria. En la plegaria griega hay una parte central de recuerdo de favores recibidos de la divinidad anteriormente: se ponen todos los medios posibles para conseguir la persuasión de los dioses en la nueva petición, incluido el recordarles que no sería la primera vez que atienden la súplica.

[167] En principio, el ave asociada con Afrodita es la paloma. El término utilizado por Safo tiene el significado usual de 'gorrión' *(strouthos)*, aunque podría tratarse en este caso de una designación genérica de 'aves'.

con enloquecido corazón[168]: «¿A quién he de persuadir
y conducir a tu amor? Safo, ¿quién
es inicua[169] contigo?
Porque si ella te rehúye, pronto te perseguirá;
y si tus dones no acepta, los suyos te dará,
y si no te ama, pronto te amará,
aunque no quiera.»
¡Acude a mí también ahora y líbrame de mis crueles
cuitas; y todo aquello que mi corazón
desea que se cumpla, cúmplemelo y tú en persona
sé mi aliada!

2. El deseo que consume (Fr. 12 Voigt)

Comparable a los dioses se me muestra
el hombre aquel que frente a ti
sentado[170] está y escucha de cerca
tu dulce voz
y tu risa deseable. Esto[171] ha sobresaltado
mi corazón dentro del pecho,
pues con sólo contemplarte un solo instante,
ni una sola palabra ya decir puedo:
mi lengua se quiebra y un leve fuego
al momento corre por debajo de mi piel,
con mis ojos nada veo
y me zumban los oídos;
el sudor de arriba a abajo me brota, el temblor

[168] Pasamos del estilo indirecto a la intervención de la diosa en primera persona: en el centro de la oda, pues, una teofanía (hasta el verso 24).

[169] El rechazo en el amor y, sobre todo, la falta de correspondencia en el sentimiento es descrito entre los griegos con frecuencia como 'injusticia', en el sentido de una ruptura del equilibrio, una descompensación nociva.

[170] El término griego hace referencia a una situación muy poco frecuente, salvo en alguna ceremonia concreta, ya que la posición en un banquete o en reposo es normalmente 'recostado'. El hieratismo del individuo se subraya con esa posición 'sedente'.

[171] Mantengo la literalidad del texto griego. En principio 'esto' tiene que recoger lo expresado anteriormente, la situación descrita.

de mí entera se apodera, más verde que la hierba
estoy y a mí misma me parece
que poco me falta para estar muerta[172].
Mas ten valor, pues incluso al pobre...

3. Amor y rememoración (Fr. 36 Voigt)

Estar muerta de verdad quiero»[173].
Ella sollozante me dejaba.

Entre otras muchas cosas también me dijo:
«¡Hay, Safo, qué terrible es lo que nos pasa!
¡Contra mi voluntad, cierto es, te abandono!»

Y así le respondí:
«¡Adiós, vete y recuérdame,
pues bien sabes cuánto por ti nos preocupamos!

Pero, si no es así, al menos yo quiero
rememorar.....
..... nuestras gratas experiencias.

Muchas fueron las coronas de violetas,
de rosas y de azafranes
...que junto a mí te ceñiste

y muchas guirnaldas perfumadas
de flores entrelazadas,
colgaste alrededor de tu suave garganta

y con abundante... perfume exquisito
te ungiste y con perfume regio,
y sobre blandos lechos,

---

[172] Los síntomas coinciden en gran medida con los que encontramos en fórmulas y encantamientos mágicos para hechizos amorosos.

[173] Safo recuerda una escena de diálogo de despedida con una de las muchachas de su círculo. La parte conservada del poema empieza con el final de la intervención de la otra mujer.

junto a suaves....
tu deseo aliviabas[174]... de jóvenes
y ningún... ni

templo ni....
hubo del que nosotras estuviéramos ausentes,

ni bosque sagrado ..... ni coro de danza
.... sonido...

[174] Salvo en esta expresión, que podría hacer referencia al contacto sexual (algo que no todos admiten), las experiencias recordadas oscilan entre lo ritual, la manifestación de la belleza física y la naturaleza: el mundo de Afrodita, en suma. Obsérvese el enorme contraste con el poema del Papiro de Colonia de Arquíloco, en cuanto a la *finalidad* que cumple el *recuerdo* de la experiencia amorosa, su distinta *valoración* y la diferencia de utilización de unos componentes no demasiado distintos.

LA MONODIA EN EL SIMPOSIO ARISTOCRÁTICO DE LESBOS Y JONIA

ALCEO

La poesía de Alceo nos ofrece una faceta distinta de la Lesbos arcaica, esta vez a través de la voz del simposio en que participan normalmente los miembros de una *hetería* o asociación masculina de individuos unidos por vínculos de carácter político. Ya se dijo que la cronología, según las fuentes, es coincidente con la de Safo (fines del VII, comienzos del VI a.C.).

Los fragmentos de Alceo aportan un rico panorama de vicisitudes históricas y personales, sobre todo de los enfrentamientos con personajes como Melancro (derrocado en el año 612/609 a.C.), su sucesor Mírsilo (durante cuya tiranía debe exiliarse Alceo, lo mismo que Safo) y, por último, el célebre Pítaco, que accede al poder tras el derrocamiento de aquél y que se afianzó en él gracias a diversos logros en la actuación interna y de política exterior. Otros poemas recogen reflexiones, arengas o condenas sobre aspectos de la vida comunitaria y la situación de la *polis*, con contenidos a veces cercanos a los que, a propósito de temas semejantes, encontramos en otros poetas arcaicos. Sólo que ahora se trata de la utilización de las estrofas y ritmos propios de la tradición eolia, adecuados al canto, y con una innovadora utilización del lenguaje poético. A ciertas metáforas que nacen en estos ambientes de la Grecia arcaica (como la de la «nave del estado», conocida también de Arquíloco y que Alceo utiliza con profusión), se añade una interesante utilización del mito como alegoría política y con una valor funcional muy concreto, sobre todo los mitos que eran parte de la tradición épica, tan impor-

tante en los círculos aristocráticos y de tanto arraigo en el mundo eolio. También encontramos poemas de contenido amoroso, con temas alejados de la política, y otros que no se explican exclusivamente como destinados al grupo afín o hetería, sino que pudieron destinarse a un contexto más amplio. Por último, encontramos fragmentos correspondientes a *Himnos* a diversos dioses (los protectores de los jóvenes guerreros de la aristocracia local), que, sin embargo, no parecen compuestos necesariamente para ceremonias rituales, sino que también estarían destinados a su grupo o círculo y podrían tener como destino un contexto igualmente simposiaco.

Se ha seleccionado para esta traducción, en primer lugar, el *Himno a los Dioscuros*, a los que se invoca como divinidades protectoras, con trasfondo político. Los dos siguientes ilustran diversas referencias a la situación de la *polis* (e incluyen la metáfora de la «nave del Estado»). Por último, se ilustra el uso de la mitología con el ejemplo del tratamiento por Alceo del episodio de la afrenta contra Casandra por parte del locrio Ayante, un episodio de violencia y sacrilegio que aquí se tiñe una vez más de connotaciones políticas: la conducta de Ayante es equiparable en su soberbia a la de Pítaco.

1. Himno a los Dioscuros protectores (Fr. 34 Voigt)[175]

Acudid aquí. Dejad la isla de Pélope,
hijos robustos de Zeus y de Leda,
y con ánimo benévolo mostraos a mí, Cástor
y Polideuces[176],
que la ancha tierra y la mar toda
recorréis sobre corceles de raudas patas
y fácilmente a los hombres liberáis de la muerte
espeluznante:
saltáis sobre los palos de las naves de buenos bancos,
desde lejos luminosos las jarcias recorréis,
y en la noche dolorosa luz lleváis
a la oscura nave[177].

2. Banquete y política (Fr. 70 Voigt)

... decir esto.
Canta, partícipe del banquete,
la lira, con vanos fanfarrones
se da su festín... a ellos... 5

[175] Los Dioscuros son invocados (de nuevo un himno 'clético') para que acudan desde el Peloponeso, donde tiene su sede. Ahora bien, aunque son divinidades protectoras de los espartanos, también conocen una advocación panhelénica como protectores de la navegación.

[176] Polideuces es la forma griega. La transcripción de la forma latina, Pólux, es más conocida.

[177] Para los griegos, los «fuegos de San Telmo», producidos por electricidad estática en la nave, son atribuidos a los Dioscuros: de hecho indican su teofanía.

y él, con los Atridas emparentado[178],
que devore la ciudad como hizo ya con Mírsilo,
hasta que Ares nos impulse a lanzarnos
a las armas; pero olvidemos esta cólera

y librémonos de la discordia que devora el corazón
y de la lucha fratricida que algún Olímpico impulsó,
para llevar así al pueblo a la calamidad,
mientras a Pítaco la gloria deseable le da.

3. La «nave del Estado» (Fr. 208 Voigt)

Me desconcierta la rebelión de los vientos,
pues ruedan olas por un lado
y por el otro, y nosotros en medio
junto con la oscura nave somos arrastrados,
con apuros indecibles entre tanta tempestad;
pues el agua rodea la base del mástil
y la vela ya toda clarea
y hay grandes desgarros en ella;
se sueltan las anclas y los remos
.....
mis dos piernas aguantan
entre cordajes de papiro; sólo eso me puede salvar,
pero la carga se ha caído...

4. Un mito ejemplar: el sacrilegio de Ayante (Fr. 298 Voigt, P. Oxy. 2303)

Al que causó vergüenza a quienes cometieron actos inicuos
y al que rodeó su cuello con la atadura del destino,
con lapidación [debieron castigar].

[178] El hombre atacado irónicamente es Pítaco, cuya familia, los Pentílidas, se consideraba emparentada con los Atridas de la tradición épica.

Mucho mejor habría sido para los Aqueos
[si a aquél sacrílego] hubieran dado muerte;
[así cuando] navegaban cerca de Egas
[habrían encontrado] más calmada la mar[179].

[Sabido es que] la hija de Príamo
en el templo de Atena, la que da gran botín,
[abrazóse a su estatua], tocando su mejilla
mientras los enemigos la ciudad invadían

Dieron muerte a... y a Deífobo a un tiempo
y un gemido del muro surgió
y la voz de los niños
la llanura [de Troya] cubrió.

Con funesta locura [Ayante] al templo llegó
de la santa Palas, la más vengativa
de todos los dioses bienaventurados
contra los mortales de sacrílegos actos.

Con ambas sus manos a la joven tomó,
que junto a la estatua de pie se encontraba,
y [entonces] el Locro [la arrastró] sin temor
de la hija de Zeus, que la guerra manda,

... y [con] terrible [gesto] bajo sus cejas
... empalideció y descendió
sobre el mar de color de vino y levantó
de improviso invisibles huracanes.

---

[179] El relato mítico se efectúa con composición en anillo. El poeta menciona al impío Ayante el Locro y recuerda primero una de las nefastas consecuencias de su sacrilegio (la tempestad desencadenada por la indignación divina). Luego describe con detalle el episodio, junto con algunos detalles de la toma de Troya (el espanto de los hijos de Príamo: Casandra, una de ellos, se abraza a la estatua de Atenea). La parte conservada se cierra con el gesto de enfado de la diosa y (cerrando el anillo) la nueva mención de la tempestad. Antes del mito, el poeta debía de hacer una referencia general a la conducta inicua (que queda ilustrada con el mito), para luego concluir el poema con la aclaración de estas reflexiones: la iniquidad de Pítaco, comparado, mediante el paradigma negativo, al brutal Ayante el Locro.

ANACREONTE

Por los datos que poseemos, lo más razonable es calcular que nació en Teos hacia 570 a.C. y murió en Atenas en los años 80 del siglo V a.C. De Teos, ciudad jónica de Asia Menor, partió con sus conciudadanos a la fundación de Abdera, en la costa tracia, en 545 a.C., debido a la invasión de su ciudad natal por los persas. Compuso poemas para el tirano Polícrates de Samos (por las mismas fechas en que veremos luego a Íbico de Regio en dicha corte) y su fama se extendió también a Atenas, adonde le llaman los Pisistrátidas (y en cuya corte conoce a Simónides de Ceos), para pasar luego a Tesalia. En el período democrático vuelve a Atenas, aproximadamente en la época de actividad literaria de Esquilo. Según una de las fuentes, murió allí atragantado por una uva, lo que parece un irónico y cruel invento de la tradición, tratándose de un poeta con fama de «dionisiaco».

En efecto, el cliché del poeta cantor del vino y del amor, que perdurará en el mundo antiguo y en la posteridad más moderna, parece que empieza a gestarse ya en el siglo V. Así se desprende de la abundante iconografía de temas de banquete en que se representa a nuestro personaje, ya desde fecha temprana, caso, por cierto, poco frecuente con los poetas. El resultado de este proceso afecta también a la historia de la literatura europea, al crearse un género, las *Anacreónticas,* basado en esa peculiar recepción del poeta de Teos. Una colección con ese título se reúne en época bizantina, pero con composiciones (subdivisibles en distintos grupos) que pertenecen a etapas que van desde la época helenística hasta los comienzos del mundo bizantino.

La realidad es que semejante evolución de la concepción de lo «anacreóntico» sólo en cierta medida encuentra justificación en la obra conservada de Anacreonte. Es, desde luego, el representante de una poesía de simposio destinada al canto (el término monodia sí resulta aquí adecuado) con una variedad de temas en los que, al revés de lo que sucede con Alceo, el componente político está más reducido (aunque no ausente) y predomina lo festivo: el amor, en muy diversas facetas (tanto homo- como heteroerótico), la sexualidad, la mordacidad y ridiculización de personajes (en una clara pervivencia de la tradición cristalizada sobre todo en el yambo, un tipo de composición que algunas fuentes, por cierto, le atribuyen), crítica de 'tipos' sociales, etc., todo ello con una gran simplicidad y una notable dosis de ironía, de la que no queda excluido ni el propio poeta. Algo hay también de Safo en su tratamiento del amor o en la utilización del himno clético a modo de plegaria: sólo que esta vez la divinidad invocada para ayudar en la concesión de favores amorosos no es Afrodita, sino Dioniso. En realidad, son las divinidades que presiden los mundos con los que engarza el verso anacreóntico y nos ayuda a comprender cómo se produjo la evolución ya comentada hacia la posterior valoración de su poesía.

El primer ejemplo traducido es precisamente el de la plegaria a Dioniso. Sigue después un fragmento en el que, aunque en el contexto del canto, la tradición 'yámbica' aflora, por su tratamiento de la relación erótica y que viene a ser una lamentación humorística de las desventajas de la vejez (algo que la elegía había ya tratado en serio, como vimos en Mimnermo), mediante un inesperado final que quizá encubra una imagen más obscena de lo que parece. La vejez, en tonos más sombríos, es objeto del último fragmento, precedido de un ejemplo de poesía homoerótica masculina.

1. Plegaria a Dioniso (Fr. 14 Gentili)

Mi señor[180], con quien juegan Eros dominador,
las Ninfas de ojos oscuros
y la purpúrea Afrodita,
y que recorres
las altas cimas de los montes,
de rodillas yo te pido
(y tú acude a mí benévolo)
que atiendas mi súplica con complacencia;
dale a Cleobulo un buen consejo:
que acepte, Dioniso, mi amor.

2. El rechazo de la vejez (Fr. 13 Gentili)

De nuevo me arroja su pelota purpúrea
Amor, el de áurea cabellera,
para invitarme a juguetear
con la muchacha de coloreadas sandalias[181].
Pero ella (como procede de Lesbos

[180] Hasta el final del poema no aparece el nombre del dios invocado (Dioniso). Lo peculiar del pasaje es que sea Dioniso a quien se pide ayuda para la seducción amorosa, aunque no tiene nada de sorprendente: Anacreonte efectúa de esta forma la síntesis del simposio, en el que *eros* y ebriedad se funden. Dioniso es dios de una *mania*, la del vino, que está emparentada con las otras *maniai* o pérdidas de razón: la del amor y la del trance de posesión divina en la adivinación.

[181] El juego de la pelota puede encerrar un simbolismo erótico, nada infrecuente.

la fortificada) mi cabellera desprecia,
pues está ya encanecida,
y hacia otra dirige su boca abierta[182].

3. La pasión no correspondida (Fr. 15 Gentili)

Muchacho de virginal mirada,
poseerte quiero, mas tú no te das cuenta,
porque no sabes que de mi alma
llevas las riendas.

4. La muerte cercana (Fr. 36 Gentili)

Canosas tengo ya las sienes
y la cabeza blanca,
la agraciada juventud
ya no me acompaña
y viejos están mis dientes:
de la dulce vida no mucho es
el tiempo que me queda.
Por eso sollozo con frecuencia,
asustado por el Tártaro,
pues terrible es de Hades la caverna
y doloroso el descenso
hasta él, ya que al que allí baja le espera
no volver a... remontar[183].

[182] El fragmento ha conocido numerosas interpretaciones. La referencia al origen lesbio de la joven no tiene por qué entenderse como aplicada necesariamente a la homosexualidad, sino a sus dotes amatorias. El mayor problema lo plantea el final, para el que se han barajado las siguientes alternativas: o, dirige su boca a la cabellera de otro hombre, más joven, o de una mujer, o: la cabellera a la que dirige su boca no es de la cabeza, sino el vello púbico, bien de la misma persona que habla, bien de otra.

[183] El sentido general es claro: el pavor de la proximidad de la muerte. Ahora bien, podríamos estar ante un nuevo juego de palabras en el último verso, ya que el término griego *anabénai* también corresponde a nuestro «montar» (aunque en español tiene una aplicación exclusivamente zoológica). He intentado mantener la ambigüedad en la traducción, mediante «remontar». De modo que el Hades, más que terrorífico, sería simplemente aburrido.

II
ENTRE EL SIMPOSIO Y LA FIESTA PÚBLICA

Como anuncia el título de esta parte, nos adentramos en el mundo de la poesía que, en su mayoría, estuvo destinada a una interpretación coral, en el sentido del término griego 'coro', que engloba canto y danza. Parte de las composiciones de los autores que ahora tratamos fueron probablemente entonadas también de forma monódica (el ejemplo de Íbico se acerca a veces más a la poesía anacreóntica, como luego veremos). El ámbito de interpretación oscila entre el culto público y la celebración privada, como precisaremos en cada caso. Unas son composiciones que en la Antigüedad se clasificaron «para los dioses», otras «para los hombres», lo que se corresponde precisamente con los distintos entornos de ejecución.

ALCMÁN

En la introducción a Tirteo se advirtió ya de la particular situación cultural de la Esparta del siglo VII a.C. A ella volvemos ahora, con motivo de los fragmentos de Alcmán, el más antiguo poeta coral del que se han conservado fragmentos. Como sucedía con Tirteo, también la tradición posterior (probablemente a partir de una mala interpretación de uno de sus poemas) hizo de él un extranjero (esta vez de la lidia Sardes): no se acababa de asimilar el desarrollo de esta poesía a la imagen militarista de la Esparta clásica. Los más interesantes fragmentos (como testimonio de un género mal atestiguado) son los pertenecientes a *partenios*, es decir, cantos entonados por un coro, al tiempo que se ejecutan movimientos de danza, en ceremonias en que participan *parthenoi*, vírgenes, probablemente con ocasión de cultos dedicados a diosas protectoras de las jóvenes adolescentes, que cumplen o bien un rito de iniciación prematrimonial o, al menos, ponen de manifiesto la excepcional belleza y distinción de algunas de ellas con ocasión de una fiesta religiosa ante la comunidad que de algún modo tiene que estar en relación con la edad premarital de las participantes. El mito del mayor partenio conservado y algún otro (como el de las transformaciones de Tetis, que encontramos en un poema que, siguiendo un comentario de la Antigüedad, algunos piensan que es una «cosmogonía») corroboran la importancia de las cuestiones relacionadas con el matrimonio en dichos cantos. Otros fragmentos apuntan a rituales diferentes (por ejemplo dionisíacos) o nos presentan una faceta de Alcmán que tiene mucho que ver

con la poesía simposiaca de Alceo, Anacreonte o Íbico (especialmente en el tratamiento de los motivos amorosos).

Se incluye a continuación el llamado «Gran partenio del Louvre» (por el lugar en que se encuentra el papiro que lo contiene) y un pequeño fragmento en el que el poeta (o la persona que canta) se presenta como un anciano que se lamenta de no tener fuerzas para unirse a la fiesta y a la danza.

1. El canto de las jóvenes en el ritual (Fr. 1 Davies)

(Se omiten los versos 1-35, de contenido mítico paradigmático, pero muy deteriorados).

Hay un castigo de los dioses[184]; 36
y dichoso es aquel que alegre
su día entrelaza
sin lágrimas. Pero yo canto
de Ágido[185] la luz: la contemplo 40
como al sol que ella
invoca para que se nos muestre
como testigo[186]. Mas la ilustre guía del coro

---

[184] Estas reflexiones marcaban el paso a la actualidad del rito, como resumen de los ejemplos míticos de la parte precedente, que ilustraban la desmesura de algunos héroes a la hora de pretender unirse en matrimonio. Esto es coherente con la ceremonia, probablemente iniciática y prenupcial, a la que se destinaba el poema.

[185] El canto menciona de forma destacada a dos mujeres: Ágido y Hagesícora. La etimología de este nombre indica su papel directivo en el coro (es, probablemente, la *corego*). Junto a Hagesícora, a la que las componentes del coro se dirigen con respeto y admiración, se encuentra su protegida, Ágido, quien probablemente cierra en esta ceremonia su período de preparación matrimonial y de paso a la edad adulta. Ambas, que están *fuera* del coro, son objeto de estos encendidos elogios que aquí encontramos. Es probable que entre Ágido y Hagesícora se dé una relación parangonable con la de Safo con las jóvenes de su círculo.

[186] La ceremonia se celebra al alba, en honor de la deidad que luego se describe como *Ortria* y *Aotis* («diosa de la Aurora»), de difícil identificación: se ha propuesto Helena, Ártemis, Afrodita...

no me deja ni elogiarla ni censurarla
de ninguna manera; parece, desde luego, que destaca por sí
misma:
tanto como si entre las yeguas colocaras un caballo
recio, ganador de premios, de resonantes cascos,
de los que surgen de ensueños bajo rocas[187].

¿Acaso no lo ves? Ahí va el corcel
Enético; pero la cabellera
de mi prima
Hagesícora florece
como oro puro;
y de su rostro argénteo
¿qué te diré con nítidas palabras?:
Sí, ésa es Hagesícora;
y ella, segunda tras Ágido en la belleza,
cual caballo Colaxeo junto a un Ibeno correrá.
Porque ellas son Pléyades
que, mientras ofrecemos el manto a la diosa del Orto,
surgiendo como la estrella Sirio a través de la noche inmortal,
con nosotras rivalizan.

Pues no basta para hacerles frente[188]
la abundancia de la púrpura,
ni la serpiente bien labrada
de oro toda, ni la diadema
lidia, adorno
de las jóvenes de ojos de violeta,

---

[187] Según un comentario al papiro, deberíamos entender «sueños dotados de alas» (*hypopetridios* sería metátesis de *hypopteridios*). Pero la forma del adjetivo conservada dice literalmente lo que figura en la traducción. Una explicación posible es la referencia al mito del origen del caballo a partir del semen de Posidón, expulsado durante el sueño en una roca. Este mito se recuerda a propósito de la advocación de Posidón *Petraios* de Tesalia y de Posidón *Hippios* de Colono.

[188] La relación de adornos hay que entenderla en el contexto del baile: se trata de las joyas y vestidos de las muchachas, cuyos nombres se dan a continuación: el pueblo escucha y las admira. Este especie de 'priamel' sirve de hecho también indirectamente para destacar la propia belleza de las componentes del coro.

ni la cabellera de Nano,
ni siquiera Areta, que parece una diosa,
ni Tilácide o incluso Cleesímbrota
ni podrás ir a casa de Enesímbrota a decir:
«¡Quisiera tener conmigo a Astáfide
y que me contemplaran Filila
y Damareta y la amorosa Viantémide!»
No: Hagesícora me consume,

---

pues ella, la de hermosos tobillos,
Hagesícora, no está aquí
y se queda junto a Ágido
y con ella hace el elogio de la fiesta.
¡Acoged, dioses, sus (plegarias)!
Pues de los dioses depende el cumplimiento
y el final. Guía del coro,
quisiera decir esto: he parloteado en vano,
como virgen que soy, cual lechuza desde su rama;
pero mi mayor deseo es agradar
a la diosa de la Aurora, pues alivia
nuestros sufrimientos;
y gracias a Hagesícora las jóvenes
alcanzan la ansiada paz.

Como al caballo que corre por fuera
e igual que a.....
al piloto en la nave es menester
sobre todo obedecer;
ella no es más canora
que las Sirenas[189],
pues diosas son,
pero frente a las otras diez jóvenes
su canto se eleva como el del cisne en las aguas
del río Rubio[190]; y ella con su deseable cabellera rubia...

---

[189] No olvidemos que las Sirenas de la mitología griega tienen cuerpo de ave, lo que explica mejor la referencia a su melodioso y seductor canto.

[190] Intencionadamente he dado la traducción del nombre del río, lo que produce la misma repetición que en el texto griego (Rubio/rubia).

2. Sin fuerzas para la danza (Fr. 26 Davies)

¡Ay, niñas de canto dulce y voz sagrada,
ya no pueden mis miembros sostenerme!
¡Quisiera, sí, quisiera ser un cérilo[191]
que sobre la flor de la ola con los alciones vuela
con insensible corazón, purpúrea ave sagrada!

[191] Aunque las fuentes antiguas se esfuerzan en identificarlo (y afirman que el cérilo es el macho de la variedad alción), es probable que sea un ave mítica. Según se creía, el cérilo era llevado, cuando ya no podía volar, por las hembras, como la imagen que aquí se recoge.

ESTESÍCORO

Nacido en Sicilia, probablemente en Matauro, se le vincula especialmente a la ciudad de Hímera. También tenemos noticias de estancias en la Lócride Epizefiria y de viajes al Peloponeso (al menos hay composiciones de más que probable destino para un auditorio espartano). Su actividad se desarrolla sustancialmente en la primera mitad del siglo VI, aunque debió de nacer en los años treinta del siglo VII.

Privilegiado por los hallazgos papiráceos de los últimos decenios, hoy podemos hacernos una idea relativamente precisa de la clase de poesía que compuso este autor descrito por los Antiguos como «citaredo» o como «el primero que organizó un coro con acompañamiento de cítara». Podemos apreciar, sobre todo, su técnica de desarrollo en el canto de temas míticos coincidentes con los de la épica en estructuras triádicas (estrofa, antistrofa, epodo) con una notable habilidad e inventiva para la adaptación del relato a una versificación que permitiera la adaptación musical sin perder la posibilidad de recurrir a fórmulas (más o menos adaptadas) heredadas de la poesía épica (y enriquecidas y modificadas). Fuera o no el inventor de esta nueva variedad compositiva de tema épico (él mismo se refirió a Janto de Lidia, autor de una *Orestea*, como predecesor suyo), es el único ejemplo antiguo de la misma, lo que nos permite apreciar: a) el esfuerzo por reducir el relato a los límites y condicionamientos de un contexto festivo-ritual en el que no era posible el canto de largos poemas como los homéricos (técnica de concentración del relato, con numero-

sas partes alusivas); b) la inclusión de partes dialogadas en el canto, lo que permitía la concentración sobre determinadas escenas o situaciones del mito. Por tanto, desde el punto de vista de la técnica de composición y de la temática, estamos ante un importante eslabón en la cadena que enlaza la tradición épica con la tragedia, que empieza a desarrollarse a fines del siglo VI en Atenas. La cuestión más polémica en la actualidad es determinar si estamos ante cantos corales en sentido pleno, cantos monódicos (acompañados de cítara) para acompañar las evoluciones de un coro u otro tipo de organización del canto coral (por ejemplo, formas mixtas o división en semicoros). En mi opinión, hay datos suficientes para admitir que sustancialmente estamos ante cantos corales en sentido pleno (la tragedia ática o los epinicios demuestran que no hay ninguna dificultad en que un coro, que canta y danza a la vez, proceda a un relato mítico de cierta extensión, aunque debe admitirse la imposibilidad de reducir todas las composiciones de que se tienen noticia a este esquema).

El estudio de los papiros de Estesícoro confirma que se trataba de poemas con una extensión a veces notable, de más de mil versos (unos 1300, por ejemplo, la *Gerioneida*). En época helenística se editaron 26 volúmenes. Conservamos títulos (y, además, fragmentos de algunas de estas obras): *Juegos fúnebres en honor de Pelias, Gerioneida, Cérbero, Cicno, Orestea, La toma de Troya, Erífila, Helena, Los cazadores del jabalí*, etc. Es decir, las grandes sagas de Heracles, Troya, Meleagro, el ciclo tebano, etc. Todo ello demuestra la pervivencia de las tradiciones míticas y las nuevas posibilidades de la composición oral adaptadas a nuevas formas musicales y métricas. También asistimos a la satisfacción de nuevas necesidades sociales e históricas: el poeta adapta y recrea los mitos de los nuevos estados griegos de la época arcaica en el contexto de la fiesta pública y del simposio.

Se ha seleccionado exclusivamente parte del contenido del Papiro de Lille, que contiene una escena perteneciente a un diálogo de temática tebana (ciclo de Edipo), que algunos han asignado a la *Erífila*, identificación que plantea algunos problemas métricos. El pasaje permite apreciar el papel de Estesícoro como eslabón (desde el punto de vista de la tradición literaria) entre la lírica y la tragedia.

El camino hacia la tragedia: el canto de la leyenda de Edipo (Fr. 222b Davies)[192]

(La esposa de Edipo —Yocasta o Eurigania— habla con el adivino Tiresias y luego trata de evitar el enfrentamiento entre sus hijos).

«A mis dolores no añadas duras cuitas
ni me reveles inquietudes de pesadumbre para el futuro,

pues ni los dioses inmortales imponen sobre la sagrada tierra
la discordia continua para siempre por igual a los mortales,
ni tampoco, es sabido, la concordia, sino que los dioses
(hacen cambiar) el carácter de los hombres.
¡Y que el soberano Apolo, de lejano poder,
no cumpla todas tus predicciones!

Pero si el destino es que yo vea a mis hijos darse
mutua muerte y ya las Parcas lo tejieron,

[192] La maldición de la familia, arrastrada por generaciones, alcanza su culminación en la destrucción del *genos* que supone la rivalidad entre los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices. Edipo había maldecido a ambos antes de morir. La madre de ambos es en la épica Epicasta, probable modernización del más antiguo Yocasta (de ascendencia micénica). Sin embargo, en algunas versiones míticas, Edipo no tiene hijos con aquélla, sino que son fruto de segundas nupcias con Eurigania, después del suicidio de Yocasta, al saber que se había casado con su propio hijo (y en la épica Edipo no se ciega ni se exilia, sino que muere en palacio y se celebran juegos fúnebres en su honor). En la parte conservada no hay indicios de que sea una u otra esposa, aunque parece que estamos ante una versión ya muy cercana a la tragedia y que se trata de Yocasta.

¡que me llegue al momento el final que trae la muerte dolorosa,
antes de tener que contemplar
estas lamentables calamidades que, de dolor, al llanto mue-
[ven:
mis hijos muertos en el palacio o la ciudad capturada![193].

¡Vamos, hijos míos!, prestad cara obediencia a mis palabras,
pues así es el final que yo os propongo:
que el uno, dueño del palacio lo habite junto a la fuente de
[Dirce[194],
y que el otro parta, dueño de todos los bienes y del oro de
[vuestro padre:
aquel que por sorteo primero lo obtenga según la voluntad de
[las Parcas[195].

Creo, en efecto, que ésta podría ser la redención de vuestro
[destino,
según consejo del profeta divino,
a ver si el hijo de Crono[196] (protege) a la joven generación y a
[la ciudad
del soberano Cadmo[197],
aplazando la maldición por mucho tiempo...
que está ya predestinada para este linaje.»

Así dijo la ilustre mujer, recurriendo a palabras conciliadoras,
para alejar de sus hijos la rencilla en el palacio;
y con ella juntamente Tiresias el augur; y obedecieron...

[193] Hasta aquí la mujer se dirige al adivino Tiresias. A continuación propone un arreglo a sus hijos, en un desesperado intento de evitar su funesta confrontación. De hecho, estas últimas palabras son casi una profecía, ya que ambas calamidades tendrán lugar.

[194] Dirce es una heroína local de Tebas, donde tiene lugar la acción.

[195] En el sorteo (que probablemente se recogía a continuación de este fragmento) le corresponde a Polinices ir al exilio. Su retorno, con la alianza de Adrasto y los Argivos, es el tema de *Los siete contra Tebas*, la tragedia de Esquilo que nos permite asistir al fatídico final de ambos hermanos.

[196] Zeus.

[197] El fundador mítico de Tebas, casado con Harmonía. El nombre de la ciudadela antigua de Tebas era Cadmea.

ÍBICO

Aunque en las historias de la literatura griega Íbico de Regio aparece con frecuencia incluido en la «lírica coral», es una clasificación insatisfactoria. Se trata, por supuesto, de composiciones dedicadas al canto, con división estrófica, pero de contenido y naturaleza muy diversa. Comparte con Anacreonte la temática e incluso los modos de expresión en lo erótico, aunque hay fragmentos de original riqueza metafórica, que recuerdan en parte el estilo de Safo. Es el gran maestro del encomio de tonalidad erótica. Pero no sólo compuso esta clase de poemas, sino que hay indicios suficientes para atribuirle otras composiciones de carácter coral. A él se deben los primeros ejemplos conocidos probables (aunque se conserven en una escasa medida) de *epinicios*, de odas a vencedores en certámenes deportivos, algo plenamente coherente con la evolución de la lírica coral en su siglo y con la importancia adquirida entre tiranos y familias aristocráticas por hacer perdurar su gloria a través del poderoso medio del canto. En estos y otros poemas Íbico vuelve a darnos ejemplos notables de la adaptación de los mitos, sobre todo (pero no únicamente) de los de tema troyano, a esta nueva función encomiástica. Además compuso también poemas con títulos semejantes a los de Estesícoro: por ejemplo, una *Gerioneide* y una *Ilioupersis* o *Destrucción de Troya*. En otros encontramos ciclos que ya hemos visto en Estesícoro: Heracles, Meleagro, etc.

Su datación es problemática (aunque no salgamos en ningún caso del siglo VI a.C.), no sólo porque (como es habitual)

contamos con fuentes que discrepan en una localización 'alta' o 'baja' (una sitúa su viaje a Samos en el año 564/561 y otra en 540-539 a.C.), sino por las dificultades en la sincronización con el tirano Polícrates de Samos. El problema más difícil de resolver es que una de esas fuentes habla del «padre del tirano Polícrates» (que no se llamó Polícrates, sino Éaces). Polícrates, en cualquier caso, reinó aproximadamente a la vez que Cambises (es decir, 530-522 a.C.), por lo que, dado que su relación con esta corte es innegable, o conoció a Polícrates antes de ser tirano (y el elogio correspondería aún al gobierno de su padre, cuando él era niño o adolescente) o sólo entró en contacto con él ya en sus últimos años. En 522 (año de la muerte de Polícrates) fue quizá a Atenas, aunque se menciona también su muerte y entierro en su propia patria, Regio.

Los fragmentos seleccionados corresponden a la *Oda a Polícrates,* con un aprovechamiento del mito troyano con finalidad encomiástica, y a dos ejemplos con el tema del amor.

1. La belleza como rasgo de nobleza: alabanza de Polícrates (Fr. S 151 Davies)

... de Príamo, hijo de Dárdano,
la gran ciudad, gloriosa, próspera, conquistaron,
de Argos procedentes,
por designio de Zeus poderoso

---

y por la hermosura de la rubia Helena
sostuvieron muy cantada contienda
a lo largo de lacrimosa guerra
y sobre la muy sufrida Pérgamo[198] se posó la ruina
por causa de la Cípride[199] de áurea cabellera.

Ahora no me resulta deseable cantar
ni a Paris, traidor a la hospitalidad[200],
ni a Casandra[201], la de finos tobillos,
o de Príamo a los otros hijos

---

o el nefando día en que capturaron
Troya la de las altas torres
ni el valor extraordinario
de los héroes a los que transportaron

---

[198] Uno de los nombres de Troya.

[199] Afrodita: alusión al juicio de Paris. Al dar éste el premio a la diosa, ésta le recompensa con el amor de Helena, lo que desencadena el conflicto.

[200] Por llevarse a la esposa de Menelao, su anfitrión.

[201] Cfr. *supra* a propósito del mito de Ayante en Alceo. Casandra es uno de los personajes más célebres de la épica en la tradición posterior.

las cóncavas naves claveteadas,
calamidad para Troya, nobles héroes.
Mandábalos el poderoso Agamenón
rey Plisténida[202] caudillo de guerreros,
noble hijo nacido de Atreo.

Y sobre estos temas las Musas del Helicón, doctas que son,
bien podrían embarcarse en su relato,
pero ningún mortal
a la ligera podría mencionar cada detalle:

el número de naves que desde Áulide
a través del mar Egeo, procedentes de Argos
hasta Troya arribaron,
la criadora de caballos, cargadas de guerreros
de broncíneo escudo, hijos de Aqueos;
entre ellos destacaba con la lanza
el de pies raudo Aquiles
y el poderoso hijo de Telamón, el fuerte Ayante[203]
.....

... y el más hermoso que vino desde Argos
hasta Troya fue Cianipo[204]
.....

(y también Zeuxipo[205], al que) alumbró
Hílide[206], la de áureas trenzas;
como del oro con el oricalco
ya tres veces depurado

[202] Plístenes es hijo de Atreo (que da nombre a la familia) y padre de Agamenón en la versión de Hesíodo (frs. 194-195 Merkelbach-West), pero Íbico sigue la tradición homérica, según la cual Agamenón es hijo de Atreo.
[203] Debe distinguirse del otro Ayante, ya mencionado.
[204] Para Homero el más hermoso era Nireo de Sime.
[205] Rey de Sición.
[206] Es decir, hija de Hilo, el hijo de Heracles.

de Troilo[207] con aquél gran semejanza hallaban
Troyanos y Dánaos, por su atrayente hermosura.
Junto a ellos siempre por tu belleza
también tú, Polícrates, fama tendrás imperecedera
así como por el canto y por mi fama[208].

2. La fuerza del amor en un canto de primavera (Fr. 286 Davies)

En primavera florecen
los membrillos de Cidón[209] regados por las corrientes
de los ríos, allí donde se encuentra
el jardín inmaculado de las Doncellas,
y también los pámpanos que crecen bajos las sombrías ramas
de los viñedos; mas a mí Amor
descanso no me deja en ninguna estación:
como el Bóreas[210] de Tracia inflamado por el relámpago,
precipitándose desde la morada de Cípride con agostadores
[arrebatos,
sombrío, impasible, con obstinada firmeza
custodia mi corazón.

3. Amor que descanso no deja (Fr. 287 Davies)

Amor de nuevo bajo unos párpados oscuros
contemplándome con mirada que consume,

[207] Otro hijo de Príamo, también modelo arcaico de belleza.

[208] Después de la serie heroica, el destinatario culmina la oda, con lo que su belleza queda especialmente destacada. En el cierre del poema, el poeta deja claro que la gloria va unida a la palabra poética y a su propia actividad creadora.

[209] El *melum cydonium* es el membrillo. Junto con la manzana, son frutas que para los griegos corresponden al mundo de Afrodita y tienen connotaciones eróticas.

[210] Viento del norte (Tracia está al norte de Grecia).

con toda clase de embrujos
a las redes infinitas de Cípride me arroja;
Temblar me hace su ataque,
igual que en la vejez, sujeto al yugo, un victorioso caballo
de mal grado a la carrera va con veloz carro.

SIMÓNIDES

SIMÓNIDES, natural de la isla de Ceos, es uno de los poetas más longevos del Mundo Antiguo (probablemente vivió entre 556/552 y 468/464 a.C.) y uno de los primeros de producción más variada en formas y contenidos. Quienes no admiten la asignación de fragmentos de Íbico a epinicios consideran a Simónides el iniciador del género (lo que también podría ser, dada su cronología). De modo general, podemos afirmar que fue el primer poeta que consiguió una fama panhelénica a través de una poesía destinada sobre todo a hacer perdurar la *memoria* de hechos y personas. No se trata sólo de su popularidad como autor de epinicios a vencedores deportivos, sino también de la que se ganó por sus composiciones líricas en conmemoración de hechos históricos significativos y por sus epigramas fúnebres en memoria de sus contemporáneos.

Se le atribuían encomios, trenos (cantos fúnebres), epigramas, peanes, «tragedias» y otras composiciones diversas. Algunas fuentes le atribuyen un género totalmente particular con la etiqueta de *kateuchaí* («súplicas»), que puede obedecer a la coincidencia de que Simónides describiera diversas situaciones míticas en sus poemas que obedecían a tal clasificación. Algunos de sus biógrafos le tildaron de codicioso y excesivamente amante del dinero. Es una explicable versión de lo que estaba sucediendo en el mundo griego, en un período en que se persigue la perduración de la gloria deportiva a través del poderoso vehículo del canto en las celebraciones correspondientes y de la palabra poética como instru-

mento para ensalzar, en términos comparables con los dedicados a las antiguas hazañas épicas, los logros individuales de los representantes de las aristocracias en el poder. Todo ello genera una «economía» de la palabra poética de la que Simónides fue sin duda el primer autor destacado. Por otra parte, si tenemos en cuenta la finalidad mayoritaria de muchas de sus composiciones, tanto cantadas como de otro tipo, se comprenderá, por ejemplo, la insistencia de algunas fuentes en vincularle con inventos mnemotécnicos y hasta de la escritura. Para que se vea cómo pueden surgir algunos rasgos de la biografía antigua de los poetas, basta con recordar la tradición de que, tras censurarle su comitente (Escopas de Tesalia) que en el epinicio correspondiente había dedicado más atención a los Dioscuros que a la victoria, los hijos de Zeus hicieron salir (naturalmente, adoptando forma humana) a Simónides del banquete de celebración y en ese momento se derrumbó la techumbre de la sala. También se dice que la identificación de los cadáveres se pudo hacer gracias a que el poeta recordaba la disposición de cada uno de los comensales.

Como ya se señaló más arriba[211], llama la atención en Simónides su variada producción, ya que es uno de los pocos poetas que pueden incluirse tanto en la historia de la lírica coral (o, en términos menos comprometidos, de la mélica), como de la elegía o del epigrama. Gracias a los hallazgos de los últimos años podemos entender por qué a partir del siglo IV se empezaron a componer tantos epigramas bajo el nombre de Simónides y podemos apreciar mejor las características de la elegía de temática histórica, ya conocida por autores del siglo VII y por Solón, pero ahora documentada con una interesante utilización de la tradición épica.

La selección traducida recoge un primer fragmento que, a pesar de que tiene un contenido que podría calificarse de filosófico (de hecho está transmitido por Platón en el *Protágoras*), debe entenderse en el contexto más que probable de un enco-

[211] Cfr. las observaciones en la Introducción acerca de los nuevos hallazgos del poeta de Ceos.

mio, epinicio o similar[212] dirigido al tesalio Escopas, hijo de Creonte. Le sigue el célebre fragmento de la plegaria de Dánae, errante por el mar con Perseo, cuyo contexto desconocemos; podríamos estar ante uno de esos ejemplos que llevaron al establecimiento de una variedad genérica peculiar del poeta, las *kateuchaí*, a las que ya se ha aludido. Por último se añade la traducción de uno de los textos más recientemente conocidos, un fragmento (el más largo conservado) de la elegía compuesta con ocasión de la batalla de Platea (479 a.C.), la tercera y definitiva de las grandes victorias sobre los persas, después de Maratón (490 a.C.) y Salamina (480 a.C.).

[212] Cfr. las observaciones de G. W. Most, «Simonides' Ode to Scopas in Context», en I. J. F. De Jong y J. P. Sullivan (eds.), *Modern Critical theory and Classical Literature*, Leiden, 1994, págs. 127-152.

1. El hombre cabal (Fr. 37 [542] Page)

Difícil es llegar a ser de verdad un hombre bueno:
un cuadrado de manos, pies y pensamiento
sin reproche trazado...
ni me suena afinado aquello de Pítaco[213],
aunque dicho por un hombre sabio;
dijo que ser bueno era arduo.
Sólo dios podría tener ese privilegio, pero no hay hombre
que no sea malo,
si una irresistible calamidad le tiene atrapado;
pues si van bien las cosas, cualquiera es bueno,
pero malo si mal...
.....
por eso yo nunca arrojaré
a una vana esperanza irrealizable mi porción de existencia,
en busca de lo que no puede llegar a existir:
un hombre irreprochable entre todos aquellos
que tomamos el fruto de la espaciosa tierra;
pero, si lo encuentro, os lo anunciaré.
Alabo y aprecio de buen grado
al que no comete vergonzoso acto;
pero a la necesidad ni siquiera los dioses se enfrentan.
.....
(no soy amigo de criticar, pues me conformo
con que uno no sea malo) ni demasiado indolente,

[213] Tirano de Lesbos (cfr. *supra*, a propósito de Alceo), incluido en la lista de los «siete sabios». Sobre esta tradición, cfr. C. García Gual, *Los siete sabios (y tres más)*, Madrid, 1989.

conocedor al menos de la justicia que a su ciudad favorece,
hombre cabal; no hay que temer
que yo le censure, pues infinita es
la raza de los imbéciles.
Así que buenas son todas las cualidades
de los que no poseen vergonzosa índole.

2. Una escena mítica: Dánae y Perseo en plena tempestad (Fr. 38 [543] Page)

... cuando en arca repujada[214]
el viento que la llevaba
y la laguna agitada
de temor la abatían, con húmedas mejillas,
alrededor de Perseo su amoroso brazo ponía,
y le dijo: «¡Hijo mío, qué grande es mi penar!

Mas tú duermes y con infantil
corazón concilias el sueño
en incómoda barca de bronce claveteada,
viajero en una noche sin brillo
y entre tinieblas azuladas;
ni la densa espuma de la ola
que sobre tus cabellos pasa
te preocupa, ni del viento
el bramido, envuelto
en purpúreo manto, tu cara hermosa.
Pero si en verdad hubiera que temer lo que temer nos hace,
también a mis palabras
harías atender tu leve oído.

Te lo pido, duerme hijo.
¡Que la mar duerma, que duerma nuestro mal infinito

[214] Recuérdese que Dánae y Perseo son expulsados de esta forma por orden del padre de Dánae, Acrisio. Un oráculo había predicho su muerte a manos del nieto. Dado que no consiguió evitar que Dánae tuviera un hijo (a pesar de haberla encerrado en un cámara subterránea, Zeus la fecundó en forma de lluvia de oro), intentó llevarlos a la muerte de la forma descrita.

y que se nos revele, padre Zeus,
un cambio de tus designios!
Mas si es osada alguna palabra de mi oración
o se aleja de lo justo,
ten conmiseración.»

3. La elegía histórica: la batalla de Platea[215] (P. Oxy. 3965 + 2327).

Te golpeó [y tú caíste como cuando el abeto]
o el pino en los valles [
los leñadores cortan [
y mucho invocaste (?)
[...] al ejército[(5)
[...] de Patroclo[
y ningún mortal de efímera existencia te sojuzgó,

[215] En este elogio de la actuación de los griegos frente a los persas aparece sólo la alabanza de la intervención espartana. Es de suponer que el conjunto abarcaba otras menciones elogiosas. La novedad de este texto ha despertado un lógico interés reflejado en una abundante bibliografía de la que hago ahora un pequeño extracto: A. Aloni, «L'elegia di Simonide dedicata alla battaglia di Platea (Sim. frr. 10-18 W²) e l'occasione della sua performance», *ZPE* 102 (1994), págs. 9-22. D. Boedeker, «Simonides on Plataea: Narrative Elegy, Mythodic History», *ZPE* 107 (1995), págs. 217-229. D. Boedeker, «Heroic Historiography: Simonides and Herodotus on Plataea», *Arethusa* 29, 2 (1996), páginas 223-243. G. Burzacchini, «Note al nuovo Simonide», *Eikasmos* 6 (1995), págs. 21-35. A. Capra y M. Curti, «Semidei simonidei. Note sull'elegia di Simonide per la battaglia di Platea (P. Oxy. 3965 frr. 1 2 + 2327 fr. + 27 col. 1)», *ZPE* 107 (1995), págs. 27-38. J. S. Clay, «The New Simonides and Homer's Hemitheoi», *Arethusa* 29, 2 (1996), págs. 243-246. W. Luppe, «Zum neuesten Simonides P. Oxy 3965 fr. 1/2327 fr. 6», *ZPE* 99 (1993), págs. 1-9. W. Luppe, «Die Korinther in der Schlacht von Plataiai bei Simonides nach Plutarch (Simon. fr. 15 und 16 W.2; P. Oxy. 3965 fr. 5)», *AfP* 40 (1994), págs. 21-24. H. Lloyd Jones, «Notes on the New Simonides», *ZPE* 101 (1994), págs. 1-3. D. Obbink, «The Hymnic Structure of the New Simonides», *Arethusa* 29, 2 (1996), págs. 193-204. C. O. Pavese, «Elegia di Simonide agli Spartiati per Platea», *ZPE* 107 (1995), págs. 1-26. I. Rutherford, «The New Simonides: Towards a Commentary», *Arethusa* 29, 2 (1996), págs. 167-192. E. Stehle, «Help Me to Sing, Muse, of Plataea», *Arethusa* 29, 2 (1996), págs. 205-222. E. Suárez de la Torre, «El adjetivo *eponymos* en la elegía por la batalla de Platea de Simónides (fr. 11.17 West2)», *Lexis* 16 (1998), págs. 29-32. M. L. West, «Simonides redivivus», *ZPE* 98 (1993), págs. 1-14.

sino que pereciste [herido a manos de Apolo][216].
[Y Palas a su lado colocada la muy gloriosa ciudad destruyó]
[y junto con ella Hera, irritadas contra] los hijos de Príamo, (10)
[por causa] del malintencionado Alejandro[217], que [...]
[...] alcanzó el carro de la recta Justicia.
Ellos, una vez que arrasaron la célebre ciudad, a su patria
[regresaron
[los más excelentes héroes], los belicosos Dánaos,
[sobre los que] está derramada inmortal gloria por mor del
[hombre (15)
[que] recibió de las Piérides[218] de trenzas de violeta
[toda la] verdad e [hizo] renombrada entre la posteridad
a aquella generación de héroes de vida breve[219].
¡Yo te saludo ahora a ti, [hijo] de la insigne diosa;
hija del marino Nereo; mas yo por mi parte (20)
te llamo como aliada a ti, Musa de muchos nombres,
si es que en verdad atiendes las súplicas de los hombres.
[Entona] también este dulce [adorno] del canto
nuestro, para que alguien se acuerde [en el futuro]
[de los hombres] que a Esparta [liberaron] del día de la escla-
[vitud (25)
[...defendiendo?]
y no se olvidaron de su valor [y ganaron fama] que hasta el
[cielo alcanza
y la gloria entre los hombres será inmortal.
Unos, tras dejar el Eurotas y la ciudad [de Esparta][220]
partieron con los hijos de Zeus domadores de caballos, (30)
los héroes Tindáridas[221], y el fuerte Menelao
[...] los guías de la ciudad patria,

---

[216] Se habla de Aquiles.
[217] Nombre alternativo de Paris.
[218] Las Musas.
[219] Homero. Simónides dará a los griegos con su canto la misma gloria que Homero confirió a los que lucharon en Troya.
[220] Comienza un elogio de la participación de los lacedemonios o espartanos contra los persas, con referencias a su pasado mítico.
[221] Cástor y Pólux, los Dioscuros o «hijos de Zeus». Son divinidades protectoras en Esparta.

mientras que a otros los condujo el excelente hijo del divino [Cleómbroto
[...] Pausanias[222].
[y alcanzaron el Istmo] y los renombrados campos de Co- [rinto (35)
[...] del Tantálida Pélope
[...] y la ciudad de Niso[223], donde los demás
[...] estirpes de los vecinos
obedientes a los [prodigios de los dioses], mientras que otros llegaron a la ansiable llanura de la tierra de Eleusis. (40)
tras expulsar [a los Medos de la tierra] de Pandión,
[gracias a las artes del] divino profeta [Yámida][224],
[...] sojuzgaron [...] / [...] sabiendo [...] / [...] célebre (?) [...].

[222] Regente de Esparta durante la minoría de Plistarco, el hijo de Leónidas.
[223] Mégara. Niso, hijo del ateniense Pandión, fue su rey.
[224] Se trata del adivino Tisámeno, que acompañó en esta batalla al contingente espartano (cfr. Hdt. 9, 33.35). Se proclamaba descendiente del adivino mítico Yamo, hijo de Apolo y fundador de la dinastía de adivinos en Olimpia.

PÍNDARO

Que el tebano Píndaro (522/518-post 446 a.C.) sea una de las cumbres de la poesía griega (y europea) no se debe sólo al hecho de que hallamos podido apreciar con mayor abundancia, gracias a la transmisión, sus *epinicios*. Si le damos la vuelta al argumento, fácil es comprender por qué dichas composiciones han sido privilegiadas en su conservación, probablemente desde la vida del poeta. Sin duda el tebano (y, con otros rasgos de estilo, Baquílides) culmina un proceso que, por lo demás, se cierra en ese momento: el del desarrollo del canto coral de contenido encomiástico, destinado a ensalzar a los vencedores deportivos de las más destacadas familias aristocráticas griegas. Las nuevas circunstancias histórico-políticas, la derivación del elogio a otros géneros poéticos (elegías, epigramas) y, sobre todo, en prosa (el auge de la retórica), etc., conducen a la extinción de esta clase de composiciones, a pesar de que los certámenes deportivos tuvieron una larga vida.

Como Simónides, aunque no tan longevo, Píndaro es también un poeta «viajero» y de abundante producción. El origen de los vencedores por él cantados puede dar idea clara de su fama panhelénica: 15 de Sicilia y 2 de Lócride Epizefiria (Magna Grecia); 11 de Egina; 5 de Beocia (4 de Tebas y 1 de Orcómeno); 3 de Cirene; y 1, respectivamente, de: Acarnas, Argos, Atenas, Corinto, Opunte, Rodas, Ténedo (en realidad, un encomio) y Pelina (Tesalia). De él conservamos no sólo epinicios, sino también cantos compuestos para ciudades con ocasión de diversas fiestas religiosas (peanes, ditirambos, him-

nos), encomios, trenos (cantos fúnebres), partenios y numerosos fragmentos de difícil asignación.

Los *epinicios* conservados de Píndaro se agrupan según el certamen: *Olímpicas, Píticas, Nemeas* e *Ístmicas*. No todos los poemas que integran cada grupo corresponden exactamente a la celebración indicada. Exactamente los códices transmiten: 14 Olímpicas; 12 Píticas; 11 Nemeas y 8 Ístmicas. Ahora bien, de las *Nemeas* sólo ocho son exactamente tales, ya que una conmemora una victoria en el festival en honor de Adrasto en Sición, otra una victoria en los certámenes de Hera en Argos y hay además un encomio a un prítano. Ello se debe a que en las primeras ediciones que circularon el último grupo era de *Nemeas* y a él se añadieron otras composiciones afines sin hacer un grupo aparte. Posteriormente, en un momento que desconocemos (pero en época imperial), las *Ístmicas* pasaron al final.

Los méritos artísticos y técnicos de Píndaro como poeta son muchos. En lo que se refiere a los epinicios, van desde la perfección en la organización del conjunto de la oda a los rasgos de estilo y a las características de su lengua poética. La combinación de elementos tradicionales, como el relato mítico (o la simple alusión), la sentencia o *gnome*, la alabanza directa del vencedor o de su familia o las referencias al quehacer poético, llega a un nivel excepcional de calidad, armonía y coherencia, lo que da como resultado una esplendorosa glorificación del destinatario, cuajada de profundas reflexiones y todo ello combinado con geniales imágenes de todo tipo, mediante una lengua que, dentro de ciertos cauces tradicionales, es sumamente innovadora y con gran riqueza métrica.

Ofrezco aquí tres de sus más logrados epinicios. La *Olímpica* II (476 a.C.) tiene un valor excepcional que no se debe sólo a sus cualidades poéticas, sino también a su carácter de testimonio de creencias religiosas griegas sobre la escatología, indudablemente de origen órfico, pero con una particular adaptación al contexto elogioso y a los rasgos de esta clase de composiciones. La *Pítica* I (470 a.C.) ilustra bien diversas características pindáricas, desde su célebre proemio al tratamiento del mito. La *Nemea* VII canta una victoria muy diferente (es la de un niño en el pentatlon, no la de un poderoso

tirano en una de las grandes competiciones) y es muy particular su elección del mito, aunque perfectamente comprensible al tratarse de un vencedor de Egina.

Las cifras en números romanos corresponden a cada una de las tríadas, es decir, a los grupos estróficos formados por estrofa, antistrofa (que responde a la primera en cuanto a la métrica) y el epodo, que introduce variantes en cuanto a la métrica, aunque sin romper la coherencia con el conjunto. Esta indicación es válida para la traducción de Baquílides.

1. La victoria y la inmortalidad: la *Olímpica* II

A Terón de Acragante (Agrigento), vencedor con el carro[225]

I

Himnos soberanos de la lira,
¿A qué dios, a qué héroe, a qué hombre celebraremos?
Sí, Pisa[226] es de Zeus; la Olimpíada la instituyó Heracles
como primicia de una guerra;
pero a Terón, por mor de su cuadriga victoriosa (5)
hemos de proclamar, a quien respeta con justicia a sus hués-
[pedes, bastión de Acragante,
flor escogida de renombrados padres, que su ciudad erguida
[mantiene[227].

---

[225] Se trata de la victoria con la cuadriga del 476 a.C. Terón, tirano de Agrigento (el nombre griego era Acragante), hijo de Enesidamo y miembro de la familia de los Emménidas, que se hacían descender del héroe tebano Tersandro. Entre sus logros más notables está la victoria sobre los cartagineses en Hímera en 480 a.C., lograda en alianza con Gelón de Siracusa, hazaña que encontrará eco en los epinicios a ambos tiranos.

[226] Olimpia.

[227] Este célebre comienzo es una variante, muy elaborada, de la 'priamel' o enumeración de diversos temas para elegir uno en qué centrarse (que queda destacado). El poeta se pregunta por un dios, un héroe y un hombre, pregunta que queda respondida con la secuencia Zeus-Heracles-Terón (a propósito de Olimpia), lo que motiva la mención elogiosa de la victoria y la alabanza de su familia.

Aquéllos muchos sufrimientos soportaron en su corazón
hasta que habitaron la santa morada junto al río, y fueron de [Sicilia
el ojo[228]. La vida predestinada les asistía aportando riqueza y [gloria (10)
a sus virtudes genuinas.
¡Crónida, hijo de Rea![229]. Tú que riges la sede del Olimpo,
la cima de los certámenes y el curso del Alfeo, templado por [mis cantos
entrega benévolo estas tierras, aún patrimonio suyo,

a su futura descendencia. De las acciones realizadas (15)
dentro de la justicia y fuera de ella ni siquiera el tiempo,
el padre de todo, podría establecer fin imperfecto;
mas el olvido con feliz fortuna podría presentarse,
pues, por obra de nobles gozos domeñada,
la resentida pena muere, (20)

II

cuando la Moira del dios envía
a alturas excelsas la felicidad[230]. Mis palabras se adaptan a las hijas de Cadmo[231],
las de hermosos tronos, que grandes pruebas sufrieron; pero el dolor cae pesadamente,
empujado por dichas que le superan.
Vive entre los Olímpicos, muerta en el estruendo (25)

---

[228] No tanto por su protección, sino porque son motivo de orgullo: lo que ve y lo más visible y preciado.

[229] Zeus.

[230] Todo este conjunto de reflexiones o sentencias sirve de transición a la parte mítica. Pueden aplicarse a la familia del vencedor, pero anticipan también los paradigmas míticos. Éstos ilustran la idea de que, con el paso del tiempo, las desgracias pueden verse trasformadas en motivos de dicha, de que la pena no es perenne y el Destino puede traer gloria y bienestar.

[231] Sémele, Ino, Autónoe y Ágave. El poeta ejemplifica con las dos primeras.

de un rayo, Sémele, la de larga cabellera; la ama eternamente
[Palas
y Zeus padre y más aún la ama su hijo el portador de yedra[232].

Y dicen que también en el mar,
entre las hijas marinas de Nereo, vida inextinguible
a Ino fue asignada para tiempo eterno[233]. No está en verdad
[decidido (30)
el plazo de la muerte de los hombres
ni cuándo concluiremos en paz, con felicidad inagotable,
el día, hijo del sol. Corrientes mudables,
acompañadas de dichas y dolores, hasta los hombres llegan.

Así la Moira, que conserva el patrimonio (35)
del gozoso destino de este pueblo, unida a su divina prosperidad
también les hace soportar alguna pena reversible en otro tiempo:
desde que mató a Layo su hijo predestinado,
al encontrarse con él, cumpliendo en ese instante el oráculo
emitido por Pitón antaño[234]. (40)

III

En cuanto lo vio la colérica Erinis[235]
acabó con su belicosa descendencia con mutua matanza[236];
sobrevivió Tersandro a la caída de Polinices, en certámenes de
[jóvenes honrado

---

[232] De Zeus y Sémele nace Dioniso («el portador de yedra»). Engañada por Hera, Sémele pide a Zeus que se muestre en todo su esplendor, lo que provoca su muerte por fulminación. La gestación de Dioniso la concluirá Zeus. Primera ilustración del sufrimiento y la muerte seguidos de la apoteosis.

[233] También Ino (y su esposo Atamante) fue objeto de la persecución de Hera, por haber acogido a Dioniso niño para su crianza: enloquecidos, mataron a sus hijos, Learco y Melicertes. Ino se arroja al mar con el cadáver de Melicertes y se transforma en una divinidad marina, Ino-Leucótea. Nueva apoteosis tras el dolor.

[234] Es el oráculo que había predicho a Layo que moriría a manos de su propio hijo, Edipo.

[235] Divinidad terrible, que personifica la furia vengativa.

[236] La lucha entre Eteocles y Polinices, el mismo tema que hemos visto desarrollado en Estesícoro.

y en bélicas contiendas, brote salvador de la familia de Adras-
[to. (45)
Digno es que el poseedor de la raíz surgida de aquella semilla,
el hijo de Enesidamo,
obtenga los elogios de los cantos y las liras[237].

Sí, en Olimpia él mismo
un premio recibió, y en Pitón y en el Istmo
a su hermano coheredero las Gracias compartidas (50)
las flores de las cuadrigas, vencedoras en los doce recorridos,
le llevaron. El triunfo en la contienda,
cuando se ha intentado, libera de los sinsabores.
La riqueza con virtudes adornada trae ocasión de conseguir
[esto y aquello,
manteniendo profunda la cuita que busca la presa[238];

estrella luminosa, la más auténtica (55)
luz para el hombre y más si uno, estando en su posesión, co-
[noce el futuro:
que, cuando hemos muerto aquí, al momento los espíritus
[desvalidos
su pena pagan y los crímenes cometidos
en este dominio de Zeus, bajo tierra alguien los juzga,
dictando sentencia con odiosa obligación. (60)

---

[237] Así enlaza el poeta con la ascendencia mítica del vencedor. La genealogía sería: Cadmo (el fundador de Tebas)-Polidoro-Lábdaco-Layo-Edipo-Polinices-Tersandro-Teras (epónimo de la isla de Tera, hoy Santorini). De Teras proceden los Enménidas, a los que pertenece Enesidamo, el padre de Terón. En el conjunto del poema la familia del vencedor confirma la posibilidad de que lleguen «tiempos mejores», en este caso con la gloria del triunfo.

[238] La sentencia o *gnome* sirve de nuevo de transición entre el catálogo de victorias y la descripción del más allá que presenta aquí Píndaro. Se trata de un texto muy importante para las creencias escatológicas, de corte órfico, de enorme arraigo en Sicilia. Aquí se recoge tanto la idea del «purgatorio», como la descripción del más allá bien como un «equinocio eterno», con una vegetación paradisíaca, o bien como una «isla de los Bienaventurados» reservada a algunos héroes excepcionales (es el caso de Peleo, Cadmo y Aquiles), algo que ya conocemos desde Homero. Para la utilización de estas creencias en un epinicio y su función eulogística, cfr. F. J. Nisetich, «Inmortality in Acragas. Poetry and Religion in Pindar's Second Olympian Ode», *CPh* 83 (1988), págs. 1-19.

IV

En noches iguales siempre
y en días también iguales, del sol disfrutan
los buenos y obtienen una vida menos esforzada,
sin tener que perturbar la tierra con el vigor de sus manos
ni el agua marina
durante una vana existencia, sino que, junto a los honrados (65)
por los dioses, los que se complacían en la fidelidad a los ju-
[ramentos
llevan una vida sin llanto,
mientras que los otros arrastran un sufrimiento insoportable
[a la vista.

Y cuantos tienen el valor de permanecer tres veces
en una y otra parte y de mantener apartada por completo de
[iniquidades (70)
su alma, concluyen el camino de Zeus que pasa por la torre
[de Crono;
allí a la isla de los Bienaventurados oceánicas brisas envuelven.
La flor de oro flamea:
unas nacen en tierra firme de espléndidos árboles
y el agua nutre a otras;
con sus brazaletes se adornan y trenzan con ellas coronas,

siguiendo las rectas decisiones de Radamantis[239], (75)
a quien el padre todopoderoso tiene como presto asesor suyo,
el esposo de Rea[240], la que ocupa el trono más elevado de todos.
Peleo y Cadmo entre ellos se cuentan
y a Aquiles allí su madre llevó, cuando de Zeus el corazón
con súplicas persuadió. (80)

---

[239] Juez infernal.
[240] Crono.

V

Él fue quien derribó a Héctor, de Troya
inexpugnable pilar inamovible, y el que a Cicno a la muerte
[envió
y al hijo de Aurora, al etíope[241]. Dispongo de numerosas fle-
[chas raudas bajo el brazo,
dentro de mi aljaba,
dotadas de voz para los inteligentes; pero para el vulgo, (85)
de intérpretes se necesita. Sabio es el que mucho sabe por na-
[turaleza.
Los brutos enseñados, que emitan como cuervos
impotentes graznidos con su charlatanería

de Zeus al ave divina[242].
¡Mantén tu arco sobre el blanco, vamos, ánimo mío! ¿A quién
[dirigiremos (90)
los gloriosos dardos que lanzaremos desde mi corazón ama-
[ble de nuevo?
Apuntando a Acragante lo tensaré
para exclamar palabras de juramento con espíritu verdadero:
que en cien años ninguna ciudad ha alumbrado mayor bene-
[factor de sus amigos
por sus designios ni más generoso en dádivas

que Terón. Mas el hartazgo se lanzó contra su alabanza, (95)
no acompañado de justicia, sino surgido de unos locos,

---

[241] Tres destacados héroes de la guerra de Troya, que perecen a manos de Aquiles: el hijo de Príamo (Héctor), un hijo de Posidón (Cicno) y Memnón, hijo de la Aurora (descrito aquí como el etíope). Estos relatos corresponden a poemas épicos no homéricos, como los *Cantos Ciprios* o la *Etiópide*.

[242] El águila. Simboliza el poeta y, también, la gloria del vencedor. Los ignorantes no comprenden el mensaje poético y los envidiosos graznan ante la gloria de Terón (idea desarrollada más abajo). La metáfora del arco y las flechas se prolonga en los versos siguientes. Esta referencia a la labor del poeta sirve de transición al elogio directo del vencedor, que cierra (con interrogación retórica) el poema.

cuyo parloteo pretendía ocultar las bellas obras
de los distinguidos. Si la arena escapa a toda cifra,
todas las alegrías que a otros él proporcionó
¿quién podría enumerarlas? (100)

2. El sosiego de la música y el elogio del poderoso: la *Pítica* I

A Hierón de Etna, vencedor con el carro[243]

I

Áurea forminge[244], de Apolo y de las Musas con trenzas de violetas
común tesoro, a la que el paso de danza oído presta, comienzo de la fiesta:
obedecen a tus señas los cantores
cuando de los proemios, que los coros conducen,
los preludios formas con tus vibraciones.
Y el guerrero rayo apagas (5)
de eterno fuego. Descansa en el cetro de Zeus el águila
y en ambos sus costados repliega veloz ala,

soberana de las aves, y sobre su cabeza curvada
nube de oscura tez, de los párpados dulce llave, derramas.
Mientras dormita, húmedo lomo levanta,
por tus notas poseído. Incluso el violento Ares, (10)
que lejos ha dejado su lanza de punta afilada,
tiene el corazón de gozo lleno

[243] Hierón había fundado la ciudad de Etna en 476/475 con colonos de Siracusa y del Peloponeso, de ahí que en esta oda, compuesta pocos años después, se le ensalce como a un héroe fundador (una figura muy significativa en el mundo religioso de los griegos) y como Hierón «de Etna» y no «de Siracusa», ciudad de la que era tirano.

[244] Instrumento de cuerda, semejante a la lira. El proemio es aquí un pequeño himno a dicho instrumento y al poder mágico de la música. Los efectos de la forminge aplacan el rayo de Zeus, a su águila y hasta al dios de la guerra, Ares.

por el sueño, y tus dardos[245] también de los dioses los miembros
encantan con la sabiduría del hijo de Leto[246] y de las Musas
[de hondo talle.

Aquellos seres por los que amor no siente Zeus se estreme-
[cen (15)
al oír el grito de las Piérides[247], por la tierra y el invencible mar,
y también el que en el horrendo Tártaro yace, enemigo de los
[dioses,
Tifón de cien cabezas[248]. A él antaño lo crió el muy nombra-
[do antro de Cilicia;
ahora, por el contrario, las riberas sobre Cumas que el mar
[cerca y Sicilia
oprimen su pecho velludo. Columna celestial lo contiene:
el nevado Etna, nodriza todo el año de penetrante nieve[249]. (20)

II

De sus resquicios brotan, purísimas,
fuentes de inaccesible fuego; sus ríos de día
hacen correr fluido ardiente de humo;
mas en la oscuridad una llama
purpúrea rodando transporta al profundo
fondo del ponto las rocas con estruendo.
Aquel monstruo despide hacia arriba (25)
de Hefesto terribles surtidores:
prodigio admirable de contemplar
(y asombro también oírlo de quienes lo presencian)

---

[245] Como en el poema anterior, de nuevo el arco y las flechas sirven como metáfora del canto o de la música.

[246] Apolo.

[247] Las Musas. Los seres a los que aborrece Zeus sienten el efecto contrario al oír la música y el canto.

[248] Este monstruo yace en las profundidades que abarcarían desde Cumas (cerca del Vesubio) al Etna. El fuego del volcán se explica por las exhalaciones provocadas por Tifón.

[249] El Etna, en efecto, es volcán con nieves perpetuas en su cumbre. La descripción que se hace a continuación es absolutamente fiel a la realidad geofísica y paisajística.

cómo permanece atado a las cimas de hojas negras del Etna
y al suelo, y el lecho sobre el que yace aguijonea su espalda
[hasta desgarrarla.
¡Que sea posible, Zeus, que sea posible agradarte,
a ti, soberano de este monte, prominencia de una fructífera
[tierra, (30)
cuya ciudad vecina, de igual nombre, su ilustre fundador
[honró![250]
En la carrera de los juegos Píticos el heraldo en su proclama
[la anunció,
gracias a Hierón, que logró bella victoria

con su carro. Para los hombres, cuando se embarcan,
el primer gozo es que un viento favorable les llegue al comenzar,
pues es indicio de que también encontrarán mejor retorno al
[acabar. (35)
Y la razón en estas buenas circunstancias nos lleva a creer que
[la ciudad
en adelante por sus corceles y coronas ilustre será
y entre festejos de gratas voces su nombre oirá.
¡Licio, soberano de Delos y del Parnaso, que amas la fuente
[Castalia[251],
accede a dar cabida a esto en tu espíritu y a que este país po-
[sea nobles hombres! (40)

III

De los dioses en verdad proceden los recursos todos para las
[virtudes humanas:
nacen hombres sabios y de manos fuertes y otros que saben
[usar su lengua.
Pero yo deseo elogiar a aquel hombre, con la esperanza

---

[250] Hierón, señor del territorio de Etna, está entre los elegidos de Zeus, que merecen el premio de la música y la alabanza.

[251] Al tratarse de una victoria en los Juegos Píticos, celebrados en Delfos, es apropiada la mención del dios Apolo (invocado con alusión a otros centros de culto: Licia, Delos, además del Parnaso, cordillera en la que está Delfos).

de que, cuando agite con mi mano la jabalina de mejillas
broncíneas, no sea como si fuera del campo la arrojara,
sino que con mi largo lanzamiento logre sobrepasar a los con-
[trarios[252]. (45)
Que el tiempo siempre le lleve así bienestar
y concesión de riquezas por recta vía
y que le proporcione olvido de las fatigas.

En verdad le hará recordar qué batallas soportó en las guerras
[con paciente alma,
cuando encontraron de manos de los dioses una honra
cual ninguno de los helenos pudo cosechar,
coronamiento noble de la riqueza. Ahora, (50)
por cierto, de la suerte de Filoctetes a la zaga,
emprendió campaña guerrera[253]; por la necesidad forzados
todos como amigo con alborozo le saludaron,
incluso el que era orgulloso.
Y dicen que para traerlo de Lemnos, por su herida lacerado,

fueron héroes iguales a los dioses; a él, arquero hijo de Peante,
quien de Príamo la ciudad arrasó y puso fin a las fatigas de los
[Dánaos;
él, que con débil cuerpo caminaba, mas estaba predestina-
[do. (55)

---

[252] Es frecuente que Píndaro utilice metáforas deportivas aplicadas a su propia labor poética.

[253] La campaña guerrera es probablemente la de la victoria sobre los Etruscos en Cumas (474 a.C.), ya que es coherente con la mención anterior del sojuzgamiento de Tifón y con la posterior rememoración de esta batalla (v. 75). También se ha pensado en la ayuda prestada a los Locrios epizefirios contra Anaxilao de Regio en 477 a.C. o incluso la victoria sobre Trasideo de Acragante en 472 a.C. El mito elegido también ha sido objeto de discusión en cuanto a una posible referencia a una enfermedad de Hierón. Filoctetes (hijo de Peante y Demonasa) fue mordido por una serpiente y su pestilente herida hizo que fuera abandonado por los griegos que iban a Troya en la isla de Lemnos. Sin embargo, según la profecía, la ciudad no podría ser conquistada sin su arco y flechas (heredadas de Heracles), por lo que fueron a buscarle Ulises y Neoptólemo (tema del *Filoctetes* de Sófocles). El paralelo mítico, pues, ya entre los antiguos condujo a ver una referencia a la enfermedad de gota de Hierón, que le obligaba a ser transportado al campo de batalla en litera (dato que, a su vez, puede ser una simple inferencia del paradigma mítico).

Así también se presente a Hierón un dios enderezador
en el tiempo que se avecina y le conceda ocasión de alcanzar
[cuanto desea.
¡Musa, persuádeme a entonar ante Dinómenes[254]
un canto que a la cuadriga compense!
Pues no le es gozo ajeno la victoria de su padre.
Creemos, pues, un himno como prueba de afecto hacia el rey
[de Etna. (60)

IV

Para él aquella ciudad, con libertad inspirada por los dioses,
fiel a las normas del precepto de Hilo[255], fundó Hierón;
y es voluntad de los descendientes de Pánfilo,
que por tanto lo son de los Heraclidas,
seguir siempre habitando bajos las lomas del Taigeto[256],
fieles a las leyes de Egimio[257],
pues dorios son. De Amiclas[258] fueron prósperos dueños, (65)
cuando del Pindo[259] llegaron,
vecinos de honda fama de los Tindáridas de corceles blancos[260],
de cuya lanza la gloria floreció.

Zeus cumplidor, haz que la palabra veraz de las gentes
asigne siempre suerte semejante a los conciudadanos y a sus
[reyes
junto al agua del Amenas[261].

---

[254] La familia de Hierón (y Gelón) es la de los Dinoménidas.

[255] Hijo de Heracles, epónimo de una de las tres tribus dorias (Hileos, Dimanes y Pánfilos). Los Dinoménidas se decían descendientes de Heracles.

[256] Cordillera de Esparta.

[257] Hijo de Doro (epónimo de los dorios), rey que pasaba por haber sido el primero que dotó de leyes a este pueblo. Sus hijos son Dimante y Pánfilo, los héroes epónimos de las otras tribus dorias.

[258] Centro religioso cercano a Esparta, de especial significación local. Su mención equivale a la del conjunto del territorio.

[259] La cordillera de Tesalia, de donde los Lápitas les habían expulsado.

[260] Cástor y Pólux o Polideuces.

[261] Río de Sicilia.

Así, con tu ayuda, el hombre que allí gobierna,
mientras a su hijo transmite sus mandatos.
podría conducir a su pueblo, a la par que le honra, hacia la
[concorde paz.
Te lo suplico, accede, Crónida, para que tranquilo
permanezca en su patria el púnico[262] y el grito
guerrero de los tirrenos[263], al ver qué soberbia
condujo al lamento por las naves ante Cumas,
al ver qué sufrimientos soportaron sojuzgados
por el caudillo de los siracusanos,
quien de las veloces naves al ponto arrojó a sus jóvenes guerreros
y arrancó a la Hélade de gravosa servidumbre. Ganaré
por Salamina de los atenienses el favor
como recompensa y en Esparta cuando relate las batallas ante
[el Citerón,
en las que los Medos, de curvo arco, perecieron[264];
y también junto al promontorio, por las aguas bañado,
de Hímera, por componer un himno para los hijos de Dinó-
[menes
que merecieron por su valor, mientras los enemigos sucum-
[bían.

V

Si tu canto es oportuno y en breve tiempo comprimes
los límites de tus muchas ideas, menor censura se consigue
de los mortales; pues el hastío irritante
acaba por cegar las rápidas esperanzas.
El oído de los ciudadanos enturbia mucho más su oculto ánimo
ante los éxitos ajenos.

---

[262] Los cartagineses fueron derrotados por la alianza de Gelón y Terón en el año 480 a.C.

[263] Los etruscos.

[264] La victoria de Hierón se ensalza al mismo nivel que las de Salamina (480 a.C.) y Platea (479 a.C.; a ella hace referencia el Citerón) frente a los persas.

Aun así, ya que es mejor envidia que compasión,
no descuides las bellas acciones. Conduce a tu pueblo con
[justo timón;
en el yunque de la verdad forja tu lengua.

El más insignificante de tus destellos grande es
por proceder de ti. De muchos eres administrador.
Muchos son los testigos que darán fe de ambas cualidades.
Firme en la bella flor de tu carácter,
si sientes algún deseo de escuchar el dulce elogio,
no seas en exceso parco en gastos;
despliega como un piloto
tu vela al viento. No te dejes engañar,
mi buen amigo, por ganancias falaces;
la postrer aclamación de la gloria

es lo único que anuncia la vida que llevaron
los hombres que partieron en boca de narradores y cantores.
No perece de Creso la amistosa generosidad[265].
Y al que a otros en toro de bronce quemaba sin piedad,
a Fálaris, odiosa fama persigue por doquier
y ni las liras bajo nuestro techo aceptan para él
tierna comunión con las voces de los jóvenes.
La buena fortuna es el primer galardón;
y el tener buena fama es el segundo premio;
pero el hombre que ambas halla y gana,
la más excelsa corona ya ha logrado.

[265] Se trata de la generosidad del rey de Lidia con el santuario de Delfos, al que siempre tuvo en gran aprecio (aunque no comprendió el oráculo que anunciaba el fin de su reino). Los Dinoménidas se destacaron igualmente por la riqueza de sus ofrendas al santuario. Aparte de las que conocemos de Gelón y Hierón, probablemente la más célebre es la que debemos a Polizalo, el otro hermano: se trata del Aunga, ofrendado tras una victoria pítica entre los años 478 y 474 a.C.

3. La gloria a través del canto; Neoptólemo y Heracles: la *Nemea* VII

A Sógenes de Egina, vencedor en el pentatlon infantil[266]

I

Ilitía, compañera de las Musas de honda inteligencia,
escucha, engendradora de hijos, hija de la poderosa Hera.
Sin ti ni contemplaríamos la luz del día o la noche negra
ni nos tocaría en suerte Hebe[267], tu hermana, la de miembros
[lozanos[268].
Pero no todos vamos respirando hacia lo mismo. (5)
Lo impide la diferente condición que cada uno lleva uncida a
[su destino.
Con tu ayuda también el hijo de Tearión, Sógenes,
por sus cualidades distinguido,
oye cantos de gloria entre los vencedores del pentatlon,

pues habita en una ciudad, amante de la música,
de los Eácidas[269], que hacen chocar sus lanzas. (10)
Con sumo agrado se desviven por el valor de quien con ellos
[comparte la lucha.
Cuando uno triunfa en su empeño,
arroja melifluo motivo de canto a las corrientes de las Musas,
pues las grandes cualidades, de himnos privadas,
se hunden en la mayor oscuridad.

---

[266] La datación de la oda es poco segura. Una hipotética fecha es la del año 485 a.C. El vencedor es hijo de Tearión.

[267] Es decir, no llegaríamos a la edad de la juventud. Hebe e Ilitía son hijas de Zeus y Hera. El proemio es adecuado a la edad del vencedor.

[268] Porque Ilitía asiste en los partos.

[269] Egina siempre utilizó en su propaganda política la tradición según la cual Zeus y Egina engendraron al héroe Eaco, del que, tras su unión con Endeide, nacen Telamón y Peleo. El hija de Telamón es Ayante y el de Peleo, Aquiles, el padre de Neoptólemo/Pirro. De esta forma explotan la más célebre genealogía de héroes épicos.

Para las acciones notables sólo de una forma sabemos hacer
[un espejo:
cuando por voluntad de Mnemósine, la de brillante dia-
[dema, (15)
se halla la recompensa de los esfuerzos,
mediante gloriosos cantos de elogioso verbo[270].

Los inspirados han aprendido a conocer el viento que llegará
al tercer día y no son corrompidos por la ganancia;
el rico y el pobre de la muerte junto
al monumento se encaminan[271]. Yo sospecho que la fama (20)
de Ulises sobrepasó a sus vicisitudes
gracias a Homero, de dulce verso,

II

ya que a sus ficciones, gracias a su alada arte,
se añade algo de venerable;
pero la poesía nos arrebata con la seducción de sus palabras
y ciego tiene el corazón la humana muchedumbre en su ma-
[yoría,
pues si fuera posible que ésta de la verdad se percatara, (25)
el valeroso Ayante no se habría atravesado el pecho con an-
[cha espada,
encolerizado por las armas[272]. A él, el más valiente guerrero en
[combate,

---

[270] Constantemente destaca Píndaro el efecto glorificador e inmortalizador de la poesía.

[271] Todos van a la sepultura.

[272] En el juicio por las armas de Aquiles, los griegos votan a favor de Ulises. Ayante, humillado (pues, por la relación de familia, deberían haberle correspondido) se suicida con su propia espada, dejándose caer sobre ella. En el fondo se aprecia una visión algo crítica de la poesía homérica y no una descalificación de la falsedad de los relatos poéticos. La poesía pindárica alardea precisamente de ser poesía de la *verdad*, pero el poeta reconoce la capacidad de desfigurar la realidad que tiene la palabra. Ulises se hizo más famoso que el resto de los héroes gracias a Homero, pero Ayante, un egineta, habría merecido con igual razón la inmortalidad poética.

después de Aquiles, los impulsos del Céfiro, que recto sopla,
le habían llevado en naves raudas,
para devolver al rubio Menelao su esposa,

hasta la ciudad de Ilo[273]. Mas a todos alcanza
el oleaje de Hades y cae por igual en quien lo espera
y en quien no lo espera, mientras que el honor sólo llega
a quienes, una vez muertos, un dios les acrecienta,
favorable, su fama.
Como aliado he venido junto al gran ombligo
de la tierra de amplio seno. En suelo pitio
yace Neoptólemo[274], después de haber arrasado la ciudad de
[Príamo,
por la que también los Dánaos habían padecido.
Pero en el retorno perdió el rumbo de Esciro
y errantes llegaron hasta Éfira[275].

En Molosia reinó por poco tiempo
pero su linaje sigue conservando ese honor[276].
Partió él hacia el santuario del dios
conduciendo las reses de las primicias troyanas.
Allí por los trozos de carne lucha trabó
con un hombre que un cuchillo le clavó.

---

[273] Troya o Ilio.

[274] La tumba de Neoptólemo, el hijo de Aquiles que conquistó Troya, se hallaba en Delfos. Allí muere, según unas versiones, en altercado con los sacerdotes por el reparto de las carnes del sacrificio, bien a manos de uno de ellos, bien incluso del mismo Apolo. Aquí Píndaro sigue la versión según la cual el sacerdote se llamaba Maquereo («el cuchillero» o «sacrificador»). Según otras, muere por instigación de Orestes (o directamente a manos de éste, en una emboscada), que debería haberse casado con Hermíone, hija de Menelao, pero que acabó unida a Neoptólemo.

[275] Al volver de Troya, desviado de su ruta, llega a Éfira, ciudad de la región del Epiro.

[276] Moloso, el epónimo de este territorio, era hijo de Neoptólemo y de Andrómaca, la viudad de Héctor, que le había correspondido como botín.

III

Pesadumbre inmensa sintieron los delfios hospitalarios.
Mas él había cumplido su destino:
menester era que dentro del antiquísimo santuario
un soberano Eácida en adelante se quedara
junto a la hermosa mansión del dios y que allí habitara,
vigilante de la legalidad de las procesiones,
abundantes en sacrificios, en honor del héroe.
Para rendir justicia digna de su buen nombre bastarán tres pa-
[labras:
no es mentiroso el testigo que preside las acciones
de los descendientes tuyos, Egina, y de Zeus. Me atrevo a de-
[cir

que senda principal de palabras
para virtudes ilustres es la que parte de su patria.
Mas en verdad en toda labor dulce es el descanso;
y también producen hartazgo
la dulce miel y las placenteras flores de Afrodita.
Según nuestro natural, cada uno nos diferenciamos
en la vida que hemos obtenido:
el uno esto, aquello los otros.
Imposible es que uno solo
de toda la felicidad haga acopio.
No puedo decir a quién ha concedido la Moira ese destino
inamovible, pero a ti, Tearión,
al menos te otorga decorosa ocasión

de dicha, y aunque has ganado la audacia de las nobles acciones,
no daña ella la inteligencia de tu mente.
Soy huésped; me abstendré de la oscura censura
y, cual corriente de agua, haré llegar a mi amigo
el elogio de su gloria verdadera;
apropiada para los buenos es esa recompensa.

IV

Aunque de mí esté próximo nada me reprochará un Aqueo
que habite a orillas del mar Jónico[57]:
en mi proxenia tengo confianza y entre los ciudadanos
mantengo la mirada limpia. Ninguna transgresión he cometido.
De mi camino he apartado toda violencia. ¡Que el tiempo
que me resta se aproxime a mi benévolo! Quien lo haya comprendido
podrá decir si del canto me desvío pronunciando denigrante palabrería[58].
Sógenes, de linaje Euxénida,
juro que nunca he traspasado el límite
al arrojar mi veloz lengua,
cual jabalina de broncínea mejilla,

que permite sacar de la lucha su vigoroso cuello sin sudor,
antes de hacer caer los miembros bajo el sol abrasador[59].
Cuando hay esfuerzo, mayor es el placer que le sigue.
Déjame: nada me cuesta poner a los pies del vencedor
su recompensa, si es que, en vuelo demasiado alto,
emití algún grito. Trenzar coronas es cosa lviana: recházalo.
La Musa engarza en el oro a un tiempo blanco marfil
y la flor de lino que arranca al rocío marino por debajo[60].

---

[57] Por tanto, un descendiente de Neoptólemo que habite en Molosia a orillas del mar Jónico).

[58] Tanto en la interpretación de esta oda como en la del *Peán* VI, el mito de Neoptólemo crea el problema de que no está exento de aspectos negativos o censurables: Neoptólemo mató a Príamo, a pesar de que este se había refugiado en el altar de Zeus, y, en Delfos, murió violentamente en un acto ritual. Dado que el héroe egineta y molosio, el poeta toma precauciones respecto a la forma en que evoca los sucesos míticos, por si, debido a un mal entendimiento, se le pudiera censurar.

[59] Al vencer en torno asentada en pruebas como la de la jabalina, no era necesario completar el pentatlon con la dura prueba de la lucha, ya a la hora del mediodía.

[60] Símil del trabajo artístico de engarce de marfil y coral.

En memoria de Zeus, por Nemea, (80)
remueve el polifono susurro de los himnos
con calma. Procede sobre este suelo
cantar al rey de los dioses con sosegada
voz, pues dicen que él en el germinal vientre materno
que la acogió, la semilla de Éaco plantó[281]:

V

regidor de la ciudad de mi[282] celebre patria,
y bien dispuesto huesped tuyo, Heracles, ademas de tu her-
[mano[283]. (86)
En la relacion que gusta un hombre de otro,
podriamos decir que un vecino que da a otro su amistad
con firme espiritu, es el gozo mas valioso de todos.
Y si un dios ademas le mantuviera esto,
Sogenes querria habitar felizmente junto a ti, (90)
que a los Gigantes domeñaste[284],
cultivando para su padre juvenil ánimo,
la magnifica calle divina de sus antepasados,

pues, como uncido al yugo de una cuadriga,
su palacio se levanta entre tus santuarios,
que se hallan a una y otra mano[285]. ¡Bienaventurado:
es tu atributo convencer al esposo de Hera
y a la joven de ojos glaucos[286], y puedes conceder con fre-
[cuencia a los mortales
proteccion ante los dificiles trances!
¡Quieras tu ajustarle una vida de prosperidad,

---

[281] Alusion a la union de Zeus y Egina.
[282] Debe entenderse como del propio coro.
[283] Heracles también tiene culto en Egina. Es hermano de Éaco por parte de su padre, Zeus.
[284] Sigue dirigiendose a Heracles, que participa en la Gigantomaquia.
[285] El auditorio egineta identifica así los monumentos de su propia ciudad. La casa de Sogenes se levantaba entre los dos santuarios de Éaco y de Heracles. Son, pues, sus buenos vecinos.
[286] Atenea.

entrelazada con su juventud y con una espléndida vejez,
en continua felicidad, y que los hijos de sus hijos sigan pose-
[yendo (100)

la actual riqueza, e incluso mejorada, en el futuro!
Mi corazón siempre negará haber ultrajado
a Neoptólemo con palabras irrevocables[287].
Mas no tiene salida darle vueltas
a lo mismo tres y cuatro veces, (105)
como el que en vano les vocifera a los niños: «¡Corinto es de
[Zeus!».

[287] Son los célebres versos que suelen interpretarse como una referencia al relato mítico incluido en el *Peán* VI. Sin embargo, la datación de éste y de la prsente *Nemea* no es nada segura. Hay que tener en cuenta que el poeta puede estar refiriéndose a la mención anterior de la muerte de Neoptólemo y no a otro poema.

BAQUÍLIDES

CONTEMPORÁNEO de Píndaro, nacido en la isla de Ceos (sobrino de Simónides o, al menos, emparentado con él) y fallecido antes que el tebano, Baquílides representa un estilo distinto, también de gran calidad, en el ámbito coral. Rival de Píndaro, aunque con menor repercusión panhelénica, los alejandrinos reunieron poemas suyos correspondientes a los mismos géneros que conocemos para el primero (epinicios, ditirambos, peanes, encomios, partenios, prosodios, hiporquemas, etc.), pero la transmisión ha sido mucho menos generosa con él. Si no fuera por los hallazgos papirológicos ya comentados[288], apenas podríamos hacernos idea de su producción. Ahora podemos leer (aunque algunos poemas están incompletos) catorce *epinicios* y seis *ditirambos*. Este segundo grupo es objeto de polémica desde su descubrimiento, debido a que algunos autores piensan que no todos corresponden a dicho género, sino que hay que contar con peanes (por ejemplo, el XVII), ya que estaríamos ante una dislocación entre lo funcional y lo genérico en sentido estricto. En este grupo es esencial el relato mítico, en el que el poeta alcanzó una gran maestría y un estilo muy peculiar. También conservamos (algunos por transmisión indirecta) otros fragmentos menores de diversos géneros.

La traducción recoge la que para algunos es la obra maestra del de Ceos (el *Epinicio* V), con un relato mítico en que asisti-

[288] Cfr. los detalles en la Introducción general.

mos al encuentro entre Heracles y Meleagro en el Hades (ocasión en que el segundo relata al primero las circunstancias de su muerte) y el polémico *ditirambo* ya mencionado (el XVII), con uno de los episodios de la mitología de Teseo (oda compuesta para los de Ceos con motivo de una fiesta religiosa en la isla de Delos).

1. El elogio del poderoso Hierón; Meleagro en el Hades: el *Epinicio* V

A Hierón de Siracusa, vencedor en los Juegos Olímpicos en la carrera de caballos[289]

I

Afortunado caudillo de los Siracusanos, que en torbellinos [tornan sus caballos,
tu entenderás rectamente, como ninguno de los mortales de [ahora, (5)
esta ofrenda de las Musas coronadas de violeta, dulce regalo;
deja que tu corazón, de recta justicia,
descanse tranquilo de sus cuitas
y dirige aquí tu pensamiento:
mira cómo, tras tejer un himno con las Gracias de hondo ta- [lle, (10)
desde la divina isla lo envía a la gloriosa ciudad vuestra
tu huésped, ilustre servidor de Urania, la de áurea diadema[290].
Quiere derramar el grito de su pecho (15)

para elogiar a Hierón. El hondo éter corta,
en las alturas, con doradas alas raudas
el águila, mensajero del tonante soberano Zeus, (20)

---

[289] Se trata de la victoria del año 476 a.C., la misma para la que Píndaro compone la *Olímpica* I.

[290] El poeta envía desde la isla de Ceos el obsequio del canto. Urania es una de las Musas.

confiado en su fuerza poderosa,
y se encogen de miedo las aves canoras.
Pues no le detienen las cimas de la inmensa tierra
ni del mar incansable las encrespadas olas;
y en el vacío infinito agita sus alas de leve plumaje
al compás de los soplos del Céfiro,
fácil de divisar para los mortales.

Así también ahora de innúmeros caminos yo dispongo
por doquier para cantar las cualidades vuestras,
aguerridos hijos de Dinómenes,
gracias a Victoria, la de oscuras trenzas,
y a Ares, el de pecho de bronce.
¡Que no se cansen los dioses de beneficiaros!
Aurora, la de los brazos dorados,
vio vencer junto al Alfeo turbulento[291]
a Ferenico, el del pelaje pardo,
corcel de carrera huracanada.

II

y en la divina Pitón[292].
Con la mano sobre la tierra[293] lo proclamo:
nunca hasta ahora en el certamen
el polvo le manchó de otros caballos que le precedieran,
lanzado hacia la meta,
pues al impulso del Bóreas igualado,
a su auriga atento, con su carrera logra
el aplauso de una nueva victoria
para Hierón hospitalario.
Feliz aquel a quien un dios otorga
destino de bondades y llevar vida de riquezas llena
con envidiable suerte, porque no existe mortal
que en todo dichoso sea.

[291] En Olimpia.
[292] Victoria pítica.
[293] Tomándola como testigo.

Dicen que antaño el retoño[294] de Zeus el de luminoso rayo,
invencible derribador de puertas, descendió a la morada
de Perséfona, la de tersos tobillos, para llevarse desde el Hades
a la luz al perro de dientes agudos, hijo de la Equidna inabor-
[dable. (60)
Allí vio las almas de desdichados mortales,
junto a las corrientes del Cocito[295],
igual que el viento agita las hojas (65)
por las cimas del Ida luminosas,
de ovejas criadoras.
Entre ellas la sombra destacaba
del osado lancero Portaónida. (70)

Cuando el admirable héroe hijo de Alcmena
vio a aquél, refulgente por sus armas,
ajustó sonora cuerda al extremo del arco
y, tras abrir la tapa de la aljaba,
extrajo luego una flecha de bronce rematada. (75)
Ante él se apareció de Meleagro el alma
y así le dijo, que bien le conocía:
«Hijo de Zeus poderoso, quédate donde estás; (80)

III

apacigua tu ánimo y no arrojes en vano
ruda flecha contra las almas de los muertos,
pues no lo necesitas». Así dijo y asombrose el soberano
hijo de Anfitrión; y exclamó: (85)
«¿Qué mortal o inmortal un retoño así crió
y en qué país? ¿Quién le mató? En verdad pronto Hera,
la de hermosa cintura, lo enviará contra mi cabeza; (90)
pero tal vez esto de la rubia Palas es incumbencia»[296].
Meleagro, entre lágrimas, le dijo:
«Difícil resulta a los hombres terrenales

[294] Heracles desciende a la mansión de Hades en busca del perro Cérbero.
[295] Uno de los ríos infernales (su nombre encierra el significado de «lamentable»).
[296] Porque Atenea protege a Heracles.

zafarse de los designios de los dioses.
Pues en ese caso mi padre, Eneo[297], domador de caballos,
habría contenido la cólera de la coronada de capullos,
la venerable Ártemis, de blancos brazos,
cuando la suplicó mediante sacrificios
de numerosas cabras
y de bueyes de bermejo lomo.
Mas la diosa mantuvo invencible su cólera;
lanzó la virgen un violento jabalí, en el combate osado,
contra las hermosas tierras de Calidón
donde, rebosante de vigor,
con sus colmillos segaba los viñedos
y degollaba ovejas y a todo aquel mortal
que por delante se le pusiera.
Contra él emprendimos con porfía luctuosa contienda
los mejores de los griegos durante seis días sin descanso;
y una vez que un dios la victoria a los Etolios otorgó,
sepultura dimos a los que había matado
el jabalí rugiente en feroces embestidas:
a Anceo y a Agelao, el mejor de mis nobles hermanos,
a los que Altea[298] había alumbrado
en el glorioso palacio de Eneo.

IV

[También a otros mató] Moira maldita;
pues en su cólera aún no había cesado
la rencorosa cazadora hija de Leto.
Por su rojiza piel con porfía disputamos
con los combativos Curetes[299].

---

[297] El rey de Calidón se olvidó de ofrecer las primicias de su cosecha a Ártemis y ésta, encolerizada, envió el jabalí que asoló el país. Su cacería es una de las aventuras míticas que reunió a numerosos héroes.

[298] Es la madre de Meleagro y de estos héroes. Era hija de Testio, el rey de la ciudad etolia de Pleurón.

[299] Habitantes de Calidón. En su etimología llevan el nombre de los «jóvenes», con un aspecto iniciático en su actividad guerrera.

Entonces yo, junto a otros muchos, a Íficlo di muerte
y al valiente Afarete, veloces hermanos de mi madre;
Pues Ares, que duro corazón tiene,
en la guerra a nadie distingue como amigo
y ciegas de sus manos, contra las vidas de los enemigos,
acuden las flechas y la muerte llevan a quien el dios quiere.

Sin atender a estas razones, la cruel hija de Testio,
mi malhadada madre, mujer sin temores,
decidió mi perdición y, tras sacarlo del labrado cofre,
entre sollozos fue quemando el tizón que precipitaría mi des-
[tino;
en efecto, la Moira antaño había fijado
que él fuera de mi vida el límite[300].
Hallábame yo entonces de armas despojando
el cadáver intachable del valeroso Clímeno, el hijo de Daípi-
[lo,
al que ante las murallas había dado alcance,
mientras éstos la huída emprendían
hacia la ciudad antigua, bien amurallada,

de Pleurón. Se agotaba mi dulce vida;
me di cuenta de que el vigor me abandonaba
¡ay! y cuando el último suspiro, infortunado, yo exhalaba
rompí a llorar, pues la brillante juventud atrás dejaba».
Dicen que el intrépido hijo de Anfitrión[301]
tan sólo entonces humedeció sus ojos, por compasión
hacia el destino de tan desgraciado varón.
Y he aquí lo que le dijo en su respuesta:
«Para los mortales mejor sería no nacer

[300] Al poco de nacer Meleagro, la Moira comunica a Altea que la vida del niño está ligada a la del tizón que ardía en ese momento en el fuego. Altea lo apaga y encierra en un cofre. En venganza por la muerte de sus hermanos, enciende el tizon y se consume la vida del heroe.

[301] Heracles tiene como padre mortal a Anfitrión. El poeta destaca que, contra lo habitual, Heracles lloró de tristeza al oír el relato de Meleagro.

ni llegar a contemplar la luz del sol».
Mas ya que no existe solución,
por mucho que lo lamentemos,
menester es hablar de aquello
que también cumplir debemos.
¿Existe acaso en el palacio de Eneo,
caro a Ares, alguna joven no domada
que a ti en belleza pueda ser equiparada?
De buen grado a ella yo la haría mi reluciente esposa».
Díjole el alma del combativo Meleagro:
«Dejé en casa a Deyanira, de cuello terso,
Todavía de Cípride ignorante[302],
de la que hechiza a los mortales»[303].

Calíope, de blancos brazos, detén aquí tu bien armado carro
y entona un himno a Zeus Olímpico, hijo de Crono, de los [dioses soberano,
al Alfeo, que incansable fluye, a la fuerza de Pélope y a [Pisa[304],
de donde, tras vencer en la carrera con sus patas, ha llegado
el afamado Ferenico hasta la bien fortificada Siracusa,
portador para Hierón de la flor de la felicidad.
En honor a la verdad menester es el elogio entonar,
y con ambas manos la envidia apartar
cuando el éxito sonríe a un mortal.

Así dijo un beocio, Hesíodo, servidor de las dulces Musas:
«a quien honren los inmortales,
sígale también la fama de los mortales».
Fácilmente me dejo convencer de enviar a Hierón

[302] Es decir, que no ha conocido la relación sexual. Cípride es Afrodita.
[303] No hace falta decir más: la historia de Deyanira y Heracles la conoce el auditorio. Acaba, pues, el relato mítico.
[304] Todo son referencias a Olimpia.

mi voz[305] glorificadora [sin salirme del recto] sendero,
pues por esto florecen los fundamentos de la prosperidad:
¡que el supremo padre Zeus los mantenga inamovibles en la paz!

2. La gloria de Teseo, hijo de Posidón: el *Ditirambo* XVII («Los jóvenes o Teseo»)[306]

I

La nave de oscura proa que llevaba al esforzado Teseo
y a los ilustres hijos de los Jonios (siete de cada sexo)
cortaba el mar cretense[307].
En la vistosa vela caían las ráfagas del Bóreas
por voluntad de la que agita la égida, la ilustre Atenea.
Excitaron el corazón de Minos los santos dones
de la diosa Cípride, de sagrada diadema,
y ya no retuvo su mano apartada de la doncella,
sino que tocó sus blancas mejillas[308].
Llamó a gritos Eribea al descendiente de Pandión[309], de bron-
[cínea coraza.

[305] El texto dice literalmente «lengua», que he modificado por dar una traducción más aceptable en castellano.

[306] Se trata de una oda compuesta para los habitantes de Ceos, la patria del poeta, con motivo de una celebración religiosa en la isla de Delos.

[307] El tributo de siete muchachos y siete muchachas que Atenas tenía que enviar a Creta periódicamente para ser víctimas del Minotauro, había sido impuesto por Minos al haber muerto su hijo Andrógeo asesinado en Atenas, después de haber vencido en un certamen deportivo. Teseo, según algunas fuentes, fue elegido como víctima por el propio Minos, que había acudido a este fin a Atenas. El poema se abre directamente con la descripción de la nave que lleva a los catorce jóvenes atenienses, entre ellos Teseo, hijo del rey Egeo (aunque aquí se mencionará a Posidón como padre, mientras que Egeo lo será sólo putativo), y en la que va el propio Minos. La escena narrada tiene lugar durante el viaje a Creta que culminará con la muerte del Minotauro por Teseo, ayudado por una hija de Minos, Ariadna, y su regreso victorioso a Atenas, tras pasar por la isla de Delos, en donde dará origen a un culto de Afrodita y al rito periódico de la «danza de la grulla», que los griegos consideraban imitación de las evoluciones por el laberinto de Creta.

[308] Minos toca a una de las atenienses, de nombre Eribea.

[309] Pandión es otro de los reyes míticos del Ática, padre de Egeo.

Lo vio Teseo y bajo sus cejas se arremolinó negra mirada;
un cruel dolor desgarró su corazón y dijo estas palabras: (20)
«Poderosísimo hijo de Zeus, ya no gobiernas dentro de tu es-
[píritu
respetuoso ánimo; contén, héroe, tu insolente violencia.
Aquello que la Moira omnipotente, que de los dioses viene,
nos ha asignado y hace que se incline la balanza de la Justi-
[cia, (25)
el destino decidido, lo cumpliremos cuando llegue.
Mas tú detén tus graves intenciones.
Aunque a ti te concibió como el más poderoso entre los mor-
[tales, (30)
en el lecho de Zeus unida, bajo la cima del Ida[310],
la célebre hija de Fénix[311], también a mí me concibió
la hija del rico Piteo[312] en coyunda con el marino Posidón (35)
y las Nereides de trenzas de violetas
le regalaron un velo de oro.
Por eso, caudillo de los cnosios, te exhorto (40)
a que contengas tu lamentable desmesura,
pues ya no querría yo contemplar
de Aurora la deseable luz inmortal,
si a alguno de estos jóvenes llegaras a sojuzgar
en contra de su voluntad.
Antes demostraremos la fuerza de nuestros brazos (45)
y un dios decidirá el resultado»[313].

Así dijo el valeroso héroe; admiraron los marineros
la audacia insolente del joven;
y encolerizó el corazón del yerno de Helio, (50)
que urdió imprevista añagaza y dijo[314]:
«¡Poderoso padre Zeus, escúchame!
Si en verdad una ninfa Fenicia para ti me engendró,

---

[310] Monte de Creta.
[311] Europa, madre de Minos.
[312] Etra, la madre de Teseo.
[313] El joven Teseo se atreve a enfrentarse con el rey Minos, para lo que alude al linaje divino de ambos.
[314] Minos invoca la ayuda de Zeus, a quien pide una señal de su apoyo.

envía ahora desde el cielo
raudo relámpago de cabellera de fuego
como señal perceptible. Y si a ti para Posidón,
que la tierra sacude, la trecenia Etra[315] te procreó,
saca del fondo del mar este brillante adorno de mi mano[316],
sumergiendo tu cuerpo con valentía hasta la morada de tu padre.
Y sabrás si escucha mi plegaria el hijo de Crono,
señor del trueno, que todo lo rige.»

II

Oyó la plegaria irreprochable Zeus vigoroso
e hizo brotar honra extraordinaria para Minos,
pues quería hacerla visible a todos
en honor de su amado hijo;
y emitió un relámpago. Aquél, héroe esforzado,
al ver el deseado prodigio
elevó al cielo su ilustre brazo
y le dijo: «Teseo, claro ves el don que Zeus me da.
Arrójate tú al piélago de hondo bramido
y tu padre Crónida, Posidón soberano,
fama excelsa te otorgará por la tierra de hermosos árboles.»
Así habló; y el valor de Teseo no se replegó,
sino que, puesto en pie sobre los maderos bien ensamblados,
saltó y le acogió el bosque marino de buen grado.
Estupefacto quedó dentro en su corazón el hijo de Zeus
y ordenó mantener la artística nave a favor del viento;
pero el destino seguía otra ruta.
Avanzaba la nave con curso veloz; las brisas del norte
por detrás soplando mantenían su rumbo.
Se estremeció de los jóvenes el grupo,
porque el héroe al mar se había arrojado
y lágrimas vertían de sus ojos de lirio,
asumiendo un pesaroso destino.

[315] Por ser hija del rey de Trecén, Piteo.

[316] El anillo que en ese momento arroja al mar. Minos reta a Teseo a que se lance a las profundidades marinas a rescatarlo.

Pero marinos delfines raudo llevaban a Teseo
a la gran mansión de su padre, señor de caballos.
Llegó al palacio divino. Allí sintió temor
al ver a las gloriosas hijas de Nereo,
pues de sus miembros brotaba
resplandor como de fuego
y entre sus cabellos se arremolinaban
cintas de áureo trenzado.
Su corazón deleitaban en la danza
con húmedos pies. Y vio a la amada esposa de su padre
la venerable Anfitrita de rostro vacuno, en su morada amable,
que una capa de púrpura sobre sus hombros puso

y sobre sus ensortijados cabellos colocó
la perfecta diadema trenzada de rosas
que otrora le diera Afrodita en su boda.
Nada que los dioses quieran
resulta increíble a los mortales sensatos[317].
Junto a la nave de popa ligera apareció: ¡Ay!
¡En qué pensamientos interrumpió al caudillo cnosio,
cuando salió enjuto del mar, para todos asombro!
Resplandecían sobre su cuerpo los divinos obsequios
y las muchachas de brillante velo
con nueva alegría gritaron
y el ponto resonó.
Y los jóvenes, junto a él, con voz delicada
«¡peán!» exclamaron.
¡Delio[318], que con los coros de Ceyos
tu corazón regocijas,
concédeles próspera fortuna por los dioses enviada!

[317] La sentencia o *gnome* interrumpe momentáneamente el relato, justo en el momento en que va a reaparecer Teseo, cuando ya los jóvenes habían perdido toda esperanza.

[318] Es decir, Apolo, el dios principal de la isla de Delos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

I. Panorama general 9
II. Problemas y discusiones 16
1. La denominación (y su relación con el contenido) . 16
2. Transmisión 17
3. La distribución cronológica 19
4. La cuestión de los orígenes 20
5. El problema de oralidad frente a escritura 24
6. La distinción entre canto coral y monódico 28
7. El yo poético 32
8. El problema de la clasificación genérica 33
III. Hacia un perfil de la lírica 36
1. Condicionamientos de la ocasión y del contexto de ejecución 37
2. Importancia del componente musical 40
3. Su identidad por la forma y el contenido 41
IV. Sobre la repercusión de algunos hallazgos 45

ESTA EDICIÓN 49

BIBLIOGRAFÍA 51

APÉNDICE. CUADRO GENERAL DE LA LÍRICA GRIEGA HASTA EL SIGLO IV 61

ANTOLOGÍA DE LA LÍRICA GRIEGA ARCAICA 65

I. El simposio y el grupo femenino 67

Poetas yámbicos y elegíacos 69
Arquíloco de Paros 79

Semónides de Samos 89
Hiponacte de Éfeso 97
Calino de Éfeso 103
Tirteo 106
Mimnermo de Colofón o Esmirna 113
Solón 118
Teognis de Mégara 125
Jenófanes de Colofón 144

Mujer y poesía: el círculo femenino lesbio 149
Safo 151

La monodia en el simposio aristocrático de Lesbos y Jonia 159
Alceo 161
Anacreonte 166

II. Entre el simposio y la fiesta pública 171
Alcmán 174
Estesícoro 180
Íbico 184
Simónides 190
Píndaro 198
Baquílides 221

Colección Letras Universales

Últimos títulos publicados

454 *Conflicto de fuerzas (Una novela ilustrativa de la vida de los negros del Norte y del Sur de los Estados Unidos)*, Pauline E. Hopkins.
Edición de Carme Manuel.

455 *El despertar*, Kate Chopin.
Edición de Eulalia Piñero Gil.

456 *Panorama desde el puente*, Arthur Miller.
Edición de Ramón Espejo Romero.

457 *El romance del bosque*, Ann Radcliffe.
Edición de Juan Antonio Molina Foix.

458 *El capitán Mijalis (Libertad o Muerte)*, Nicos Casandsakis.
Edición de Carmen Vilela Gallego.

460 *Poesía completa*, Marcel Proust.
Edición bilingüe de Santiago R. Santerbás.

462 *La Veneciana*, Anónimo.
Edición bilingüe de Cesáreo Calvo Rigual
y Anna Giordano Gramegna.

463 *Tónicas. Disonancias*, George Egerton.
Edición de María Luisa Venegas Lagüéns.

464 *La tragedia de Wilson Cabezahueca*, Mark Twain.
Edición de Carme Manuel.

465 *Historia de la vida y de las aventuras verdaderas del hombre pobre de Toggenburgo*, Ulrich Bräker.
Edición de Arturo Parada.

466 *Obra poética*, Jules Laforgue.
Edición bilingüe de Juan Bravo Castillo.

467 *Teatro de Clara Gazul*, Prosper Mérimée.
Edición de Santiago R. Santerbás.

469 *Ivanhoe*, Walter Scott.
Edición de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón.

470 *Antonio y Cleopatra*, William Shakespeare.
Edición bilingüe del Instituto Shakespeare
dirigida por M. A. Conejero Dionís-Bayer. 4.ª ed.

471 *Catilinarias*, Marco Tulio Cicerón.
Edición bilingüe de Antonio Ramírez de Verger.

472 *Poesía china.*
Edición de Guojian Chen, 4.ª ed.

473 *Los habitantes del bosque,* THOMAS HARDY.
Edición de Miguel Ángel Pérez Pérez.
474 *La nueva Eloísa,* JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Edición de Lydia Vázquez.
475 *Poesía completa,* RAY BRADBURY.
Edición bilingüe de Jesús Isaías Gómez López.
476 *Cuentos filosóficos,* HONORÉ DE BALZAC.
Edición de Susana Cantero.
477 *El hombre aproximado,* TRISTAN TZARA.
Edición bilingüe de Alfredo Rodríguez López-Vázquez.
478 *¡Abajo las armas!,* BERTHA VON SUTTNER.
Edición de Olga García.
479 *Gaspar de la Noche (Fantasías al modo de Rembrandt y Callot),* ALOYSIUS BERTRAND.
Edición de José Francisco Ruiz Casanova.
480 *Antología de Spoon River,* EDGARD LEE MASTERS.
Edición de Jesús López-Pacheco, 4.ª ed.
481 *Poesía polaca del Romanticismo,* ADAM MICKIEWICZ, JULIUSZ SŁOWACKI, ZYGMUNT KRASIŃSKI, CYPRIAN KAMIL NORWID.
Edición de Fernando Presa González.
482 *Quinto y último libro de Pantagruel,* FRANÇOIS RABELAIS.
Edición de Alicia Yllera.
483 *Informe al Greco,* NICOS CASANDSAKIS.
Edición de Carmen Vilela Gallego.
484 *Poemas. Poesías líricas,* MIJAÍL LÉRMONTOV.
Edición bilingüe de Mijaíl Chílikov.
485 *El asador de la Reina Pie de Oca,* ANATOLE FRANCE.
Edición de Santiago R. Santerbás.
486 *Ensayos,* RALPH WALDO EMERSON.
Edición de Javier Alcoriza, 2.ª ed.
487 *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Universales.*
Selección e introducción de José Francisco Ruiz Casanova.
488 *La sotana negra,* WILKIE COLLINS.
Edición de Damià Alou.
489 *La escuela de los maridos. La escuela de las mujeres,* MOLIÈRE.
Edición de Mauro Armiño.
490 *Sonetos,* WILLIAM SHAKESPEARE.
Edición bilingüe del Instituto Shakespeare preparada por Jenaro Talens y Richard Waswo.
491 *Una isla en la luna,* WILLIAM BLAKE.
Edición bilingüe de Fernando Castanedo.

492 *Norte y Sur,* ELIZABETH GASKELL.
Edición de María José Coperías.
493 *El poema de Gilgamesh.*
Edición de Rafael Jiménez Zamudio.
494 *La culpa del abate Mouret,* ÉMILE ZOLA.
Edición de Javier del Prado y Susana Cantero.
495 *Medyda, Por Medida,* WILLIAM SHAKESPEARE.
Edición bilingüe del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer.
496 *Elegías amatorias,* ALBIO TIBULO.
Edición bilingüe de Juan Luis Arcaz y Antonio Ramírez de Verger.
498 *El silencio del mar y otros relatos clandestinos,* VERCORS.
Edición de Santiago R. Santerbás.
500 *Límites y renovaciones,* RUDYARD KIPLING.
Edición de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón.
501 *Almas muertas,* NIKOLÁI GÓGOL.
Edición de Alfredo Hermosillo.
502 *La última tentación,* NICOS CASANDSAKIS.
Edición de Carmen Vilela Gallego.
503 *Colección de arenas y piedras,* ICHIEN MUJŪ.
Edición de Carlos Rubio.
504 *Cuadros de viaje. Los dioses en el exilio,* HEINRICH HEINE.
Edición de Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos.
505 *Naná,* ÉMILE ZOLA.
Edición de Francisco Caudet.
506 *Los novios,* ALESSANDRO MANZONI.
Edición de M.ª Nieves Muñiz.
507 *Sésamo y lirios,* JOHN RUSKIN.
Edición de Javier Alcoriza.
508 *Sobre la lectura,* MARCEL PROUST.
Edición de Mauro Armiño.
510 *La casa del profesor,* WILLA CATHER.
Edición de Manuel Broncano.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

Poemas, SIDONIO APOLINAR.
Edición bilingüe de Jesús Hernández Lobato.

El objetivo de la selección aquí presentada es despertar el interés por profundizar en el conocimiento del mundo de la poesía griega, muy especialmente de la que nos ha llegado del mundo arcaico, haciendo llegar al lector, con la mayor fidelidad posible, con un lenguaje actual que no olvide los límites de lo poético, un panorama amplio de la expresión poética en la Grecia arcaica, de su fuerza, de su delicadeza y de su crueldad, de la palabra ensalzadora o dañina o como expresión de los sentimientos e inquietudes de unos antepasados a los que debemos las más fructíferas raíces de nuestra cultura y de nuestra identidad.

Esta edición incluye textos de Arquíloco de Paros, Sémonides de Samos, Hiponacte de Éfeso, Calino de Éfeso, Tirteo, Mimnermo de Colofón o Esmirna, Solón, Teognis de Mégara, Jenófanes de Colofón, Safo, Alceo, Anacreonte, Alcmán, Estesícoro, Íbico, Simónides, Píndaro y Baquílides.

ISBN: 978-84-376-2026-8

KR-436-875